

دفاعاً عن الحب بالاسنان

غزاي درع الطائي

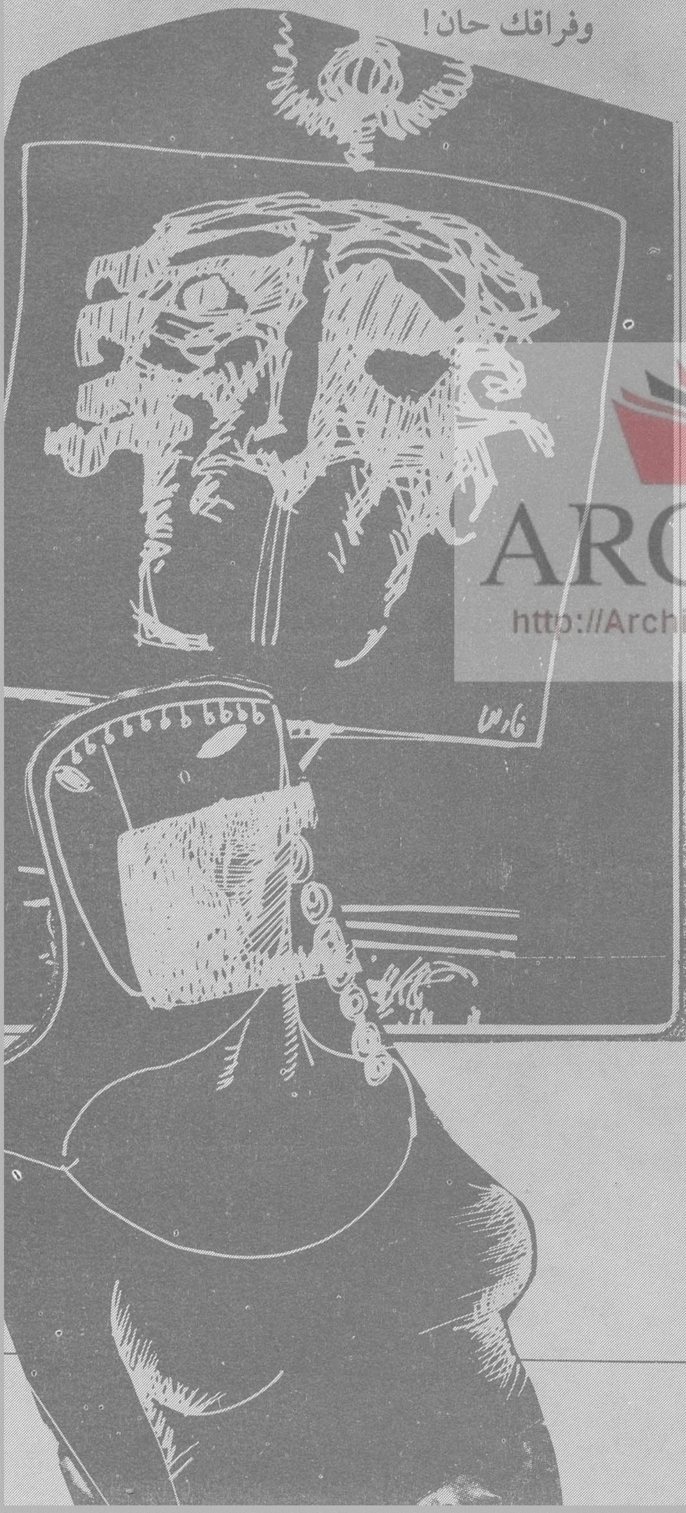
ليلى وجه الخير

كنتُ حزيناً حين أتاني حبكِ
كنتُ حزيناً
وحقولي تسرح فيها الديدان
وما كنتُ لاتي حين أُغني وما كنت أرى حين احدق
الطير الأسيان الاّ أشواك الوديان

كانت تهرب مني كلمات البط الهائم
والبجع الولهان
وكنت ادافع عن نفسي بالاسنان
ياليلى :
كنتُ ادافع عن نفسي قبلك بالاسنان
لكنيّ حين وجدتك تبتسمين لقلبي
نضج التمر
وعذُب الشعر
وعلت النار الأزلية
واحترقت كل الأحزان ،
ياليلى :
وجهك وجه الخير
وغيرك محض زوال ! ! .

السيّاب يكتب قصيدة جديدة

بالبصرة مرّت ليلىٰ
مرّت أوّل ما مرّت بالسيّاب ،
قالت : لم أره من زمنٍ
[لم ينشر بدر قصائده من زمنٍ
كان يغني
يكتب
ثم ينام
ويكتب
ثم يغني
وينام] ،
مرّت أوّل ما مرّت بالسيّاب
وَجَدَتْه يغني للعشّاق
وجدته يغني للشط الدفّاق !
● بيتك يابدر على الشاطئ
ويداك تجوسان بارض الشعر الصافي
● شباكك مفتوح للشمس
وبابك مفتوح للموج المتعالي
● قلبك تأكل منه الطير
وتهرب نحو البحر
فما أسعد أيّامك يابدر ،
بل ما أسعد أيامك ولياليك !
... ...
يابدر :
ألا تغفو الليلة ؟
ها أني اسمع صوت صياح الديك
وأسمع صوت امام الجامع يعلو
ويردّد أيات القرآن
يابدر :
قصيدتك اكتملت
وفراقك حان !



خريسان القاتل

خريسان قاتلني بجميع بنادقه
ورماني بكل الحجار الذي في يديه
وحين مضىٰ لم يسلِّم عليَّ
وحين التقيت به فجأة لم يقل أي شيء
اذكر الله يافارساً عذبته الليالي
اذكر الله يافارساً حاله مثل حالي
اذكر الله
انت الذي كنت تشرق ليل نهار
وغيرك يطويه غاب الليالي
انت الذي كنت تترك في كل بابٍ
قصيدة حب
وغيرك يعبر مثل سواد الليالي
فكيف تمر بنا هكذا
بيدين بلا زهرةٍ
وعيون بلا لفتةٍ
وبقلب به وردة من هموم الليالي!
ياخريسان رفقاً بمن قد أحبوك حدَّ الوفاء
وحد البكاء
وناموا على حبهم وجراحاتهم
ومضوا في طريقك نحو السماء
رفقاً بمن قد أحبوك
إنْ كنت في السفح او كنت وسط السماء
ياخريسان :
ابق وسط السماء
ولا تجرح القلب كل صباح
وكل مساء!!

أعلام عفراء وابن حزام

1

عروة بن حزام
لا يعرف الصحو ولا ينام
عروة بن حزام:

عينان يركضان خلف ناقة التي مضت
من دون ان تترك في كتابة السلام

عروة بن حزام:
كفّان يرحلان في جنان أو مفاوز الأيّام

عروة بن حزام:

حبيبه ومدية

قصيدة ووردة

عروة بن حزام

سوف يمر من هنا

فلترفع الأعلام!

2

عفراء وابن حزام
يرتعدان من بردٍ ومن حرٍ
عفراء وابن حزام
يرتعدان من خوف ومن حبٍ
عفراء وابن حزام
يعتنقان قبل الموت
عند الموت
بعد الموت
يعتنقان مثل الموت
يعتنقان حتىٰ تورق الحيطان
أو حتىٰ يضيعا في الزمان
وفي المكان
عفراء وابن حزام مجنونان
مرّا تحت شمس الله والانسان!

3

عفراءُ انتِ
وأنا:
عروةُ بن حزام
فلنبق خافقين كالأعلام
على مدىٰ الأيام والأعوام!

4

مات (نصيبٌ) بالهوىٰ
وبالهوىٰ مات (ابن عوفٍ) و (بيا)،
ومثلهم نموت ياعفراء
نموت كالأرض
وقد
نموت كالسماء!!

تعريفات كثيرة - وليلىٰ واحدة

● لا شيء ياقصائدي أحلىٰ من الحياة!
- اجل،
اجل،
بل... لا!
الموت بين حاجبي ليلىٰ
أحلىٰ من الحياة
قد عاشت الحياة
وعاش من يموت بين حاجبي ليلىٰ!
● ومن تكون ليلىٰ؟
ليلىٰ هي العراق ان مضىٰ وان أتى
ليلىٰ هي الفرات وهو يمتلي
ليلىٰ هي الفرات حين يفرغُ
ليلىٰ هي الشرقاط وهي الفاو
ليلىٰ هي النخلة وهي النفط
ليلىٰ هي الشاعر والقصيدة
ليلىٰ هي الفارس والجواد
ليلىٰ هي الرشّاش والعتاد
فكيف لا يعيش ورد الله بين حاجبيْ ليلىٰ

وكيف لا يفرح نخل الفاو
وكيف لا اكتب عن زماننا السيد
بل كيف لا أموت بين حاجبيْ ليلىٰ؟
. . . .
الحبُ كل دربه عذاب
والموت بين حاجبيْ ليلىٰ
عذب كما الحلوىٰ
فالحب كالبلوىٰ!

ليلىٰ والليالي

وكان الله في عون الذين استشهدوا من اجل ليلىٰ
وكان الله في عون الذين استشهدوا في درب ليلىٰ
وبين فصول هيبتها
وعند سوار معصمها
وكان الله في عونك ياليلىٰ
وفي عون الليالي!

اهربي مع قلبي

تسللت في ليلة الطلقات الىٰ دارها
كان وجه السماء كئيباً
وكان الجميع نياماً سواي
وكان الجميع نياماً سواها
وكنّا معاً بين سيفين نمشي
كطارق وهو يمر الىٰ جبهة الأندلس
قلتُ:
هيّا الىٰ حيث نبكي معاً
ونغني الىٰ آخر الليل والزمن المرّ
هيّا آهربي مع قلبي الذي لا يخون
هيّا اهربي
وليكن ما يكونْ!

سدرة العراق

سويةً
نشرق في الليل وفي النهار
كالشمس او كالقمر الأصفر
أو كالحب والأمطار
سويةً
نخرج من بحيرة العذاب
سويةً
نُولد أو نموت تحت سدرة العراق
ياحبيبتي
سويةً
ننشد في الليل وفي النهار
اغنية جميلةً كالشمس
أو كالقمر الأصفر
أو كالحب والأمطار
موتي معي حبيبتي
وليسقط الجدار!



حول القيم الانسانية لشعر الحرب

د. محمود عبد الله الجادر

في محصلة استقراء النصوص القديمة التي عني أصحابها بتشخيص الحد الزماني لأولية القصيدة الجاهلية تستقر حقيقة قررتها شواهد عديدة، وهي أن أول من قصّد القصائد المهلهل وامرؤ القيس اللذان يفصل بينهما وبين ظهور الاسلام مايزيد على مائة وخمسين عاماً بقليل [1] وعلى الرغم من اننا لسنا بصدد فتح باب مناقشة اولية الشعر التي أشار القدامى أنفسهم إلى إنها أقدم من عصر هذين الشاعرين ثم ساقوا نصوصاً زعموا أنها لشعراء أقدم منهما [2] فإننا نحاول أن نشير إلى أن نمط القصيدة الجاهلية التي ورثناها من مرحلة القرنين اللذين سبقا ظهور الاسلام والتي عالجت أمور الحياة العربية وتفاصيلها الرئيسة وطرحت ملامح الطموح بالانتقال بالواقع إلى النموذج الأفضل يبقى نمطاً منبئاً عن تميز نوعي من مجموع ما ساقه العلماء على انه نمط مرحلة ماقبل عصر المهلهل وأمرئ القيس، وهو تميز يتمثل في انشداد القصيدة على يد هذين الشاعرين وبعدهما إلى تقاليد فنية تتمثل في تطويع مقاطع الطلل والظعن والنسيب ووصف الناقة وتشبيهها بوحش الصحراء تطويعاً مقصوداً يهدف الشاعر من خلاله إلى تهيئة المناخ النفسي لطرح موضوع تجربته الشعرية التي لم يعد ثمة سبيل للتعامل المباشر معها بعد أن غدا التمهيد لها منهجاً فنياً متطوراً يرفده الشعراء بقدراتهم الابداعية عبر العصر كله، فضلاً عن أن القصيدة تحولت على يد هذين الشاعرين ومن جاء بعدهما من موضع التعامل مع عالم الغيب إلى موضع التعامل مع الواقع واستيعابه والتعبير عن المعاناة الانسانية في أحضان الحياة الجاهلية حتى صح في هذا الموروث، قول عمر بن الخطاب (رض) «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم اصح منه» [3]

وحيث يصح لدينا أن القصيدة الجاهلية وجدت طريقها إلى التحول الحاسم على يد هذين الشاعرين فإن من حقنا أن نقرر أن الحرب كانت عاملاً أساسياً في تطوير القصيدة العربية من مرحلتها الغيبية إلى مرحلتها الواقعية ذلك أن الحقائق التأريخية تقرر أن كلاً من هذين الشاعرين كان يواجه ظرفاً متميزاً تحولت حياته معه سلسلة من مواجهات حربية لا نهاية لها، فقد قضى المهلهل معظم حياته يقود جموع تغلب في حربها طلباً لثأر أخيه كليب الذي كان مقتله إيذاناً بانهيار المملكة العربية الجنوبية التي انضوت تحت لوائها قبائل وائل كلها، أما امرؤ القيس فقد واجه ظرفاً لا يكاد يختلف عن ظرف خاله المهلهل حيث تشير المرويات إلى إنه قال اكثر شعره وهو يقود كندة وحمير في تلك الحرب الطاحنة التي شنها على بني أسد الذين قتلوا أباه الملك حجراً فقوضوا أركان مملكة كندة العربية، وعلى هذا تتضح لدينا حقيقة بسيطة نستطيع أن نقرها دون تردد وهي أن انبثاق القصيدة العربية المكتملة كان وثيق الصلة بظرف حربي فجر القدرة الابداعية عند شاعرين احتلا موضع الريادة من عطاء العصر الشعري كله، على أن ذلك كله مما لا ينبغي أن يقودنا إلى المجازفة بتقرير ان قصيدة الحرب نفسها كانت الرائد المبكر للقصيدة الجاهلية فكل مانريد أن نقرره من استقراء الحقائق التي أشرنا إليها هو أن الحرب كانت الأتون الذي نضجت في لهيبه عبقريات الرواد المبكرين لعصر القصيدة الجاهلية، وتلك حقيقة لا نقيم الشاهد عليها من تأمل ظرف المهلهل أوظرف امرئ القيس حسب وإنما نراها تمتد بهذا العمق أوذاك إلى ظروف الشعراء الذين عاصروهما كعبيد بن الأبرص وعمرو بن قميئة والتوأم اليشكري وعلقمة الفحل حيث تشير دواوينهم أوما وصل إلينا من أشعارهم إلى أن الحرب احتلت جانباً رئيساً من توجهاتهم الموضوعية في نتاجهم الشعري.

والعلاقة بين الحرب والشعر قديمة في حياة البشرية عامة وبوسعنا أن نواجه شواهد كثيرة من تواريخ الأمم التي وصلت إلينا مأثوراتها الشعرية وأشارت تفاصيل ظروف ازدهارها إلى أن الحرب ظلت عاملاً مهماً من عوامل التدفق الذي أغنى حصيلة هذا الفن بأروع النماذج وكشف عن عبقريات احتلت مواضعها في تاريخ الابداع الشعري.

إن تأمل تفاصيل الوضع المتميز الذي عاشته الأمة العربية في جزيرتها قبل الاسلام كفيل بكشف العوامل التي ظلت تكمن وراء كذلك الحرب في حياتها وفي تراثها الشعري، فقد كانت أرضها محط أطماع دولتين قويتين مجاورتين هما الامبراطورية الفارسية والامبراطورية الرومية لما كانت تتمتع به من موقع مهيمن على طرق تجارتهما إلى الحبشة والهند، فضلاً عن أن الجزيرة وأطرافها العربية كانت تمثل موضع تنافس بين الدولتين الباحثتين عن مناطق نفوذ تحاصر كل منهما غريمتها من خلالها وتنتفع بالتالي من طاقات الجزيرة الأقتصادية والبشرية.

فإذا ما وضعنا نصب أعيننا بعد ذلك ما كان من طبيعة النظام الاجتماعي الذي فرضته الحياة الصحراوية على ابناء الأمة كان بوسعنا أن ندرك أن شحة موارد العيش واضطراب التوازن بين الانتاج والاستهلاك نتيجة سيطرة الدولتين المجاورتين على أجود المناطق المنتجة في الشام والعراق عوامل أدت إلى وقوع أنماط من الصراع داخل الجزيرة نفسها أججتها بشكل أوبآخر مطامع الدولتين اللتين كان يعنيهما أن يبقى إنسان الجزيرة ممزقاً غير قادر على المواجهة الموحدة لتقرير مصيره وتحرير أرضه وإنقاذ كرامته من عنجهية المتسلطين.

ولقد تدفقت آثار هذا الواقع التاريخي إلى النماذج الفنية التي أبدعتها قرائح شعراء العصر، فتحولت في مضامين العمل الابداعي إلى ما تتحول إليه أية حقيقة تأريخية حين يحتضنها الشعر فيمنحها بعدها الانساني، ويكشف عن الجوهر الفكري المتأمل لروح التأريخ في مضامينها، ويحدد التفاصيل المنبئة عن الطموح إلى التحول بالواقع إلى ماهو مطلوب في وعي الأمة وإيمانها بوجودها الأنساني والحضاري المقتدر.

وعلى الرغم من توفر باحثين معاصرين على تقديم وجهات نظر جادة لحصيلة شعر الحرب عند العرب في العصر الجاهلي[٤] فإننا سنحاول في هذه الدراسة الموجزة أن نتابع جوانب القيم الانسانية والحضارية التي ظلت تتحكم في شعر المواجهات التي خاضها أبناء الأمة في المرحلة التي ظلت تفاصيلها تقدم تباشير مبكرة للمسيرة التي التقت فيها تعاليم السماء وطموح هذه الارض إلى مواصلة المسيرة الحضارية التي غمرت الدنيا بعطائها عبر آلاف السنين.

ولعل من أولى الملامح التي تطالعنا في موقف العربي من الحرب هذا التوجه الأصيل إلى إنكار الذات تمسكاً بالهوية القومية التي تمثلت في حدود العصر بالانتماء القبيلي، ذلك أن موقف الحرب كان يمثل تهديداً لهذه الهوية دون تمييز بين الافراد، ولهذا برزت ظاهرة الانشداد القبيلي التي اصطلحت الدراسات على تسميتها بالعصبية القبلية والتي تطورت في ظل الاسلام الذي شذبها عما ورد عليها من صور مرفوضة لم تكن منتمية إلى عمقها الانساني القديم حتى تحولت ضرباً من الانتماء المتبلور الذي يغدو فيه الفرد لبنة في بناء العقيدة يحتفظ بسماتها وتشكل جزءاً من البناء لا قطرة من ماء تفقد سماتها في المجرى الذي تنتمي إليه.

في المواجهات الحربية كان المقاتل العربي يضع هذه الرابطة نصب عينيه فلا يعنيه رأيه الفردي ولا مدى احتكاك الحرب بمصلحته الخاصة مادامت الحرب تمثل تهديداً لمصالح انتمائه الاجتماعي، ومن هنا نستطيع أن نفهم موقف طرفة بن العبد الذي ظلمه قومه حقه من ميراث أبيه فكان بينه وبينهم مواقف بدت أقرب إلى الايحاء بخلعه من القبيلة، ولكن الرجل ينسْ ذلك كله حين تتعرض قبيلته لخطر العدوان، وهاهو يلخص مضمون الموقفين في مطولته فيقول:

فمالي أراني وابن عمّيَ مالكاً
متى أدْنُ منه ينْأ عني ويبعدِ
يلومُ وما أدري علامَ يلومني
كما لامني في الحيِّ قرطُ بنُ معبدِ
وأياسني من كل خير طلبتُهُ
كأنا وضعناه إلى رمسِ ملحدِ
على غير ذنب قلتهُ غير أنني
نَشَدْتُ - فلم أغفلْ - حمولةَ معبدِ
وقرَّبتُ بالقربى وجدِّك إنني
متى يَكُ أمرُ للنكيثة أشهدِ
وإن أُدعَ للجُلى أكنْ من حماتها
وإن يأتك الاعداء بالجهد أجهدِ
وان يقذفوا بالقذع عرضك أسقهم
بكأس حياضَ الموت قبلَ التهدُّدِ
إذا ابتدر القومُ السلاحَ وجدتني
منيعاً إذا بُلَّتْ بقائمه يدي[٥]

ويمتد الأمر إلى مواقف رؤساء القبائل والأرهاط أنفسهم أحياناً، وتلك حقيقة تكشف عن أصالة القيم الانسانية في العلاقات الاجتماعية العربية حيث لم تكن الرئاسة لتعني فرض إرادة سيد على عبيد وأتباع، وإنما تقدم نمطاً من الرابطة الديمقراطية التي لا يتمايز فيها الأفراد إلا بقدر ما يستطيعون تقديمه من خدمات لانتمائهم الجماعي، ولهذا لم يكن غريباً أن يستجيب الرؤساء لآراء المجموع حتى في الحالات التي كشفت التجربة فيها صدق رأي الفرد وخطأ رأي مخالفيه، فقد أغار دريد بن الصحة ورهطه من بني جشم على غطفان، فلما رجعوا وكانوا في بعض الطريق نزل أخوه عبدالله - وكان يسمى خالداً وعارضاً - ليريح ويستريح ويقسم الغنائم بين قومه، فنهاهم دريد ورأى أن يواصلوا، فلم ينصاعوا لرأيه، فانصاع لرأيهم، ونزل معهم، فبينما هم كذلك إذ لحقت بهم غطفان، فأوقعت بهم، وقتل عبدالله وجرح دريد، وكان حرياً بدريد أن يلوم قومه، ويسفه، ويحقق لنفسه موقعاً لا يخالفه معه أحد في التجارب التي تجيء بها الأيام، ولكنه لم يزد على أن قال:

وقلتُ لعارضٍ وأصحاب عارضٍ
ورهط بني السوداءِ والقومُ شُهدَّي
علانيةً ظُنُوا بألفي مدجَّجٍ
سراتُهُمُ في الفارسيِّ المسرَّدِ
أمرتُهُمُ أمري بمنعرج اللّوى
فلم يستبينوا الرشدَ إلا ضحى الغدِ
فلما عصَوني كنتُ منهم وقد أرى
غوايتهمْ وأنني غيرُ مهتدِ
وما أنا إلا من غَزيَّةَ إن غوتْ
غويتُ وإن ترشدْ أرشدِ[٦]

إنه إنكار الذات الذي تذوب الحواجز من خلاله بين الفرد وانتمائه، وتشخص الرابطة الاجتماعية مؤشراً وحيداً في عملية تقرير الموقف المطلوب.

وحين يؤول الأمر إلى المواجهة القومية لخطر العدوان الأجنبي المكشوف تذوب الفروق القبلية نفسها حتى يواجه المتأمل حالة متميزة تسقط في مضمارها كل الخلافات والحزازات بين الأرهاط والقبائل في سبيل تحقيق أصالة اقتدار الأمة على المواجهة دفاعاً عن أرضها وكرامة إنسانها وإصالة تأريخها، ولعل معركة ذي قار أصدق شاهد على مثل هذه الحالة حيث اجتمعت بكر وائل كلها عندما تعرضت شيبان لعنجهية كسرى الذي أبى إلا جلاءهم عن أرض السواد انتقاماً من حمايتهم للنعمان بن المنذر لما أراد أن يغدر به، ولقد كان اجتماع بكر وائل قائماً على حافز قومي سقطت أمام أصالته كل الحواجز التي كانت تفصل بين قبائلها وأرهاطها، بل إن بعض الحقائق تشير إلى أن الدم العربي أبى إلا ان يعلن عن وحدته في هذه المعركة القومية الخالدة، فقد روى المؤرخون أنه كان يوم ذي قار كان في بكر أسرى من تميم قريباً من مائتي أسير أكثرهم من بني رياح بن يربوع، فقالوا: خلوا عنا لنقاتل معكم فإنما نذب عن أنفسنا، فقالوا: إنا نخاف ألا تناصحونا. قالوا: فدعونا نعلم حتى تروا مكاننا وغناءنا، (٧).

بهذه الروح كان النصر الحاسم الذي قال فيه الرسول (ص): «اليوم أول يوم انتصفت فيه العرب من العجم وبي نصروا» (٨).

ومن هذه الروح كان تدفق الأعشى بقوله الخالد:

وجندُ كسرى غداة الروحِ صبَّحَهم
منا كتائبُ تُزجي الموتَ فانصرفوا
جحاجحٌ وبنو مُلْكٍ غطارفةٌ
من الأعاجمِ في آذانها النُّطَفُ
إذا أمالُوا إلى النشابِ أيديَهُمْ
مِلْنا ببيضٍ فظلَّ الهامُ يُختطفُ
وخيلُ بكرٍ فما تنفكُّ تطحنُهم
حتى تولَّوا وكادَ اليومُ ينتصفُ
لو انَّ كلَّ معدٍّ كان شاركنا
في يومِ ذي قارٍ ماأخطاهم الشَرفُ (٩)

لقد ظلت مواقف الحرب محكاً أصيلاً لاختبار إيمان العربي بوحدة الانتماء والدم والمصير، وتلك حقيقة تجلت فيما بعد بأروع صورها في حروب التحرير والفتح الاسلامية التي أرست القاعدة التطبيقية الشامخة لوحدة الأمة في ظل راية الرسالة السماوية التي اختارت السماء أن يكون جندها وحماتها من أبناء هذه الأرض المعطاء.

ولقد أفرزت الحرب صورا أخلاقية وجدت امتدادها في البناء التربوي العربي، فقد كانت مواقف المواجهة مرتبطة بهذا التدفق الانساني الذي ترتفع فيه حرارة الايمان بعدالة القضية التي يجرد العربي السلاح من أجلها حتى تكون مواجهة الموت أمراً لا يقوم له حساب في أعماق الرجال، ومن هنا اكتسبت الشخصية العربية هذه الأصالة في إيمانها بقيم الفروسية والشجاعة والاستعداد للتضحية بالنفس في سبيل تحقيق الهدف الجماعي.

وفي تاريخ العرب القديم صور من البطولة الرائعة التي كان البحث عن المجد والخلود دافعاً أصيلاً من دوافعها الفكرية، ففي الأقسام التي كشفت عنها الأيام من ملحمة جلجامش يطالعنا البطل الملحمي وقد تهيأ لاقتحام غابة الأرز لقتل (خمبابا) رمز الشر حيث يقول لصديقه (أنكيدو):

يسكن في الغابة (خمبابا) الرهيب
فلنقتله كلانا، أنا وأنت
لكي نزيل الشر من البلاد (١٠)

ولكنه حين يلمس في نفس صديقه عزوفاً عن المشاركة، يُقدِم هو، ويقول لصديقه:

ياصديقي: من ذاالذي يستطيع أن يرقى إلى السماء؟
فالآلهة وحدهم هم الذين يعيشون إلى الأبد مع (شمش)
أم البشر فأيامهم معدودات
وكل ماعملوا عبث ذهب مع الريح
لقد صرت تخش الموت ونحن مازلنا هنا
فماذا دهى قوة بطولتك؟
دعني إذن أتقدم قبلك وليناديني صوتك:
«تقدم. . ولا تخف»
وإذا ماهلكت فسأخلد لي اسماً، وسيقولون عني
من بعد أن تولد الأجيال الآتية فيما بعد:
«لقد هلك جلجامش في نزاله مع خمبابا المارد (١١)

وحيث يحاول جلجامش أن يجد لنفسه موضعاً في ذاكرة الأجيال من خلال تضحيته بالنفس في سبيل القضاء على روح الشر يكون الامتداد رائعاً في عصر ماقبل الأسلام حيث يطالعنا صوت الشاعر الحادرة الذبياني بقوله:

وإنا سواء كهلُنا ووليدُنا
لنا خُلُقٌ جزلٌ شمائلُه جَلْدُ
وإنا ليغشى الطاعون بيوتنا
إذا كان عَوْصاً عند ذي الحَسَبِ الرفدُ
ألا هل أتى ذبيان أن رماحنا

بكشية عالتها الجراحة والحد

فأثنوا علينا لا أبا لأبيكمُ

بإحساننا، إن الثناءَ هو الخلدُ (١٢)

وهكذا يلتقي جلجامش والحادرة في بحثهما عن الخلود، أما الأرض التي ينطلقان منها فهي أرض مواجهة الشر وصراعه، والاستعداد للموت في سبيل أن يبقى وجه الحياة نقياً من كل الأكدار.

من خلال هذا الأيمان اكتسب المقاتل العربي هذه القدرة على تقديم النموذج الرائع للفروسية الأخلاقية في مواقف الحرب، فهو يعلم أن الموت مصير كل حي، فلم لايجعل من حدث موته منفذاً إلى مجد أبدي وخلود لايزول؟ تلك هي الحقيقة البسيطة التي تكمن وراء هذا الذي قرره عنترة بقوله:

بَكرتْ تخوِّفُني الحتوفَ كأنّني

أصبحتُ عن غرضِ الحتوفِ بمعزلِ

فأجبتُها إنّ المنيةَ منهلٌ

لابدَّ أن أسقى بكأس المنهلِ

فاقني حياءك لا أبالك واعلمي

أني امرؤ سأموت إن لم أقتلِ (١٣)

لقد تأصلت الحقيقة في نفوس أبناء الأمة حتى غدت قانوناً ثابتاً في مواقف الأفراد والقبائل بإزاد التحديات، وهكذا كانت الأمة مستعدة لقبول هذا القانون الذي أتى به الأسلام حين جعل الموت في سبيل العقيدة خلوداً عند الله فوجد القبول العفوي في نفوس ألفت مواجهة الموت في سبيل ما تؤمن به وتعتقد أنه الصواب، فلما احتلت قيم الأسلام الخيّرة هذه الصدور كانت الانطلاقة الحاسمة التي استطاعت فيها الأمة بإمكاناتها الحربية البسيطة أن تقتحم أعظم قلعتين حربيتين ظلتا تهدد انها عبر القرون التي سبقت ظهور الأسلام، فضلاً عن وصولها تحت راية العراق إلى حدود الصين شرقاً والأندلس غرباً.

ولعل ما نقلته دواوين عدد من الشعراء من نماذج الحوار بين الفارس وعاذلته التي تلومه عادة على المخاطرة بنفسه يظل علة خفية في إقامة تصور مخطىء لطبيعة دور المرأة في مواقف الحرب، فعلى الرغم مما هو معروف عن حرص المرأة الغريزي على استمرار مجرى الحياة هادئاً لا تعبث به عواصف المفاجآت فقد كانت المرأة العربية تمتلك أيضاً هذا الحرص على أن تعيش هي ومن يمت إليها بأية صلة حياة كريمة لا تعرضها مواقف الخوف والتردد والجبن للمخاطر، ولهذا فإن من حقنا القول بأن مقطع المحاورة مع اللائمة في قصائد الفرسان لا يمثل إلا منفذاً فنياً يستخدم الشاعر تفاصيلة لتهيئة الأرض لمعالجة موضوع الفخر بالبلاء في الحرب، كما يستخدمه في موضوع الفخر بالكرم مستفيداً من حقيقة ميل المرأة الغريزي إلى الحرص على ما يؤمن الحياة لأسرتها في البيئة الصحراوية الشحيحة، وكما يستخدمه في موضوع الشكوى من الشيب والفخر بما لم تنل منه الأيام في كبره من مناقب الرجولة والكرم ومواجهة الأبطال، لهذا كله يكون علينا أن نعيد النظر في مقاطع المحاورة من قصائد الحرب من خلال تصور واع لطبيعة استخدامها الفني أما دور المرأة في الاستخدام الموضوعي لشعر الحرب فإنه يتخذ بعداً آخر يتمثل في هذا الزخم الأصيل الذي ظلت المرأة تمنحه للمحاربين مؤكدة وجودها الانساني في مواقف الدفاع عن الكرامة والحق، ولعل من أروع الصور التي حددت أبعاد هذا الزخم ماتدفق به الشاعر عمرو بن كلثوم في مطولته من قوله:

على آثارِنا بيضٌ حسانٌ

نحاذرُ أن تقسَّمَ أو تهُونا

ظعائنُ من بني جشَمِ بن بكرٍ

خَلَطْنَ بميسمٍ حَسَباً ودِينا

أخذنَ على فوارسهنَّ عَهْداً

إذا لاقوا فوارسَ مُعْلَمينا

ليستلبُنَّ أبداناً وبيضاً

وأسرى في الحديدِ مكبَّلينا

إذا ما رُحْنَ يمشينَ الهوينى

كما اضطربتْ متون الشاربينا

يقتْنَ جيادَنا ويقلنَ لستمْ

بعولتَنا إذا لم تمنِعُونَا

إذا لم نحمِهنَّ فلا بقِينا

بخيرٍ بعدهنَّ ولا حَيِينا (١٤)

وحيث تمثل المرأة في نموذج عمرو بن كلثوم مدار الحمى الذي يغدو الموت في سبيل صيانته مهنة الرجال تتخذ صورتها وضعاً أبلغ! إفصاحاً عن أصالة موقعها من حركة المجتمع في حالات المواجهة في مثل هذا الذي ساقه أبوتمام في الحماسة من قوله: «تزوج الهذلول بن كعب العنبري امرأة من بهذلة، فرأته يطحن، فضربت صدرها وقالت: أهذا زوجي؟ فبلغه ذلك فقال:

تقولُ ودقّتْ صدرهَا بيمينها

أبَعْلِيَ هذا بالرَّحى المتقاعسُ

فقلتُ لها: لا تعجَلي وتبيَّني

فعالي إذا التقتْ علي الفوارسُ

ألستُ أردُّ القِرنَ يركبُ روعهُ

وفـيـه سنانٌ ذو غراريـنِ نابسُ

وأحـتـمـلُ الأوْقَ الـثـقـيـل وأمتري

خُلُوفَ الـمـنـايـا حـتـى فرَّ الـمـغـامِسُ

وأقـري الـهـمـومَ الـطـارقـاتِ حزامةً

إذا كـثـرتْ للطـارقـاتِ الـوسـاوسُ

إذا خامَ أقـوامٌ تـقـحَّـمْـتُ غـمـرةً

يـهـابُ حمَيَّـاهـا الألـدُّ الـمـداعِسُ

لـعـمـرُ أبـيـكِ الـخـيـرِ اني لخادمٌ

لضـيـفـي وإني إن ركـبـتُ لفـارِسُ

وإنى لأشـري الـحـمـدَ أبـغـي ربـاحَـهُ

وأتـركُ قِرني وهـو خـزيـانُ ناعسُ (١٥)

ولعل موقف زوجة الهذلول لا يمثل حالة فريدة، فطالما قدم التراث شواهد على انتماء المرأة إلى الموقف الجماعي في مضامين المواجهة، بل إن الخرنق بنت بدر لتقدم نموذجاً متميزاً في حديثها عن قومها حيث تقول:

لا يـبـعـدنْ قـومـي الـذيـنَ هـمُ

سُمُّ الـعـداةِ وآفـةُ الـجـزرِ

الـنـازلـونَ بـكـلِّ مـعـتـركٍ

والـطـيـبـونَ مـعـاقـدَ الأزرِ

الـضـاربـونَ بـحـومـةٍ نزلـتْ

والـطـاعـنـونَ بأذرعٍ شُعـرِ

والخـالـطـونَ نحـيـتَهُـمْ بـنـضـارِهِـمْ

وذوي الـغِـنـى منهـمْ بذي الـفـقـرِ

إن يـشـربُـوا يَهَبُـوا وإن يذَرُوا

يـتـواعظُـوا عن منطـقَ الـهُـجْـرِ

قومٌ إذا ركـبـوا سـمـعـتَ لهمْ

لغطـاً من الـتـأبـيـه والـزجـرِ

من غيـرِ ما فحشٍ يكونُ بهمْ

في منتـجِ الـمـهـراتِ والـمـهـرِ (١٦)

ولنا أن نتأمل بعد ذلك هذا البعد الانساني في جمع الشاعرة بين وصف قومها بالشجاعة ووصفهم بكرم النفس لندرك إن عنصر القوة لم يكن مطلوباً لذاته في العرف العربي وإنما كان مطلوباً ليكون طريقاً إلى ابتناء المكارم وترسيخ القيم الانسانية، وتلك ظاهرة مطردة في شعر النساء كما هي مطردة في شعر الرجال، هذه جنوب الهزلية تقول في أخيها عمرو:

وقـد علمتْ منهـمُ عنـدَ الـلـقـاء

بـأنـهـمُ لـكَ كـانـوا نِفـالا

كـأنهـمُ لم يُحسُّـوا بـه

فـيُـخْـلـو الـنـسـاءَ لـه والحِـجـالا

ولم يَـنـزلـوا لـزبـاتِ الـسـنـيـنَ

بـه فـيـكـونـوا عـلـيـهِ عـيـالا

وقـد عـلـمَ الـضـيـفُ والمـرسـلـونَ

إذا اغـبـرَّ أفـقٌ وهـبـتْ شمالا

وخـلَّـتْ عن اولادِهـا المـرضـعـات

فلم ترَ عينٌ لمزنٍ بلالا

بأنـك كـنـت الـربـيـعَ المـرَيـعَ

وكـنـتَ لمن يـعـتـفـيـكَ الـشـمالا (١٧)

وحيث تشخص لدينا أبعاد مشاركة المرأة في تقرير القيم الانسانية لواجهة الأمة لمواقف الحرب يكون علينا أن نتابع عمقاً إنسانياً آخر في هذا الميدان يتمثل في التفتح الأخلاقي المتحكم في علاقة العربي بخصمه الذي ظل طرفاً يفرض واقعه الانساني في العرف الموروث، ولهذا فإن الحرب لم تكن لتقع قبل الانذار وإفراغ العذر، هذا المهلهل يقتل أخوه كليب في ناقة فلا تدفعه النار التي اتقدت في صدره إلى التهور في مهاجمة واترية من بنيّ شيبان وإنما يعذر اليهم حين يرسل رسله ليخبر وهم بين أن يسلموه قاتل أخيه أومن هو كفء لأخيه من رؤسائهم فلما أبوا أن يجيبوه هاجمهم فطردهم كل مطرد (١٨)

ولعل من أروع الصور الدالة على عمق القيم الانسانية ما [illegible] التزام العربي بشرف الكلمة في مواجهته لخصمه، ففي حرب تغلب وشيبان التي أججها طلب المهلهل لثأر أخيه كليب يقتل المهلهل بجير بن الحارث بن عباد فيصل الخبر إلى الحارث والد القتيل فيقول: نعم القتيل قتيل أصلح بين بني وائل. وظن أن مهلهلاً سيكف عن الحرب مكتفياً بقتل من هو كفء كليب، ولكن قيل إن المهلهل قال لجبير حين قتله:

بؤ بشسع نعل كليب. فدخل الحرب حينذاك وكان قد اعتزلها، وفي [illegible]م قضة أسر المهلهل وهو لا يعرفه. فقال له: دلني على المهلهل وأ[illegible]ي عنك. فقال المهلهل: عليك العهود بذلك إن دللتك عليه؟ قال: نعم. قال: فأنا المهلهل. فجر ناصيته واطلقه وفاء منه بعهده (١٩).

وكان من قيم العربي في الحرب أن ينصف خصمه ويمنحه الموقع الذي تؤهله له سماته والقيم التي يمارسها في موقف الحرب، من ذلك ما ساقه أبو تمام من قول شاعر حميري في وقعة لبني حمير كانت مع بني القيم من عبد مناة:

من رأى يومَـنـا ويـومَ بني الـتـيـ

م إذ التفتْ صِيتُهُ بدمِهْ
لما رأوا أن يومَهم أشِبُ
شدوا حيازيمهم على ألمِهْ
كأنما الأسدُ في عرينِهمُ
ونحن كالليلِ جاش في قتمِهْ
لا يسلمونَ الغداةَ جارَهمُ
حتى يزلَّ الشراكُ عن قدمِهْ
ولا يخيمُ اللقاءَ فارسُهم
حتى يشقَّ الصفوفَ من كرمِهْ
وكم تركنا هناك من بطلٍ
تسفي عليه الرياحُ من لمحةْ (٢٠)

ويبدو أن النماذج التي تدفق بها شعراء العصر منطلقين من الموقف الأخلاقي ذاته ظلت من الكثرة بمكان ذهب الدارسون معه إلى فرزها وتسميتها بالمنصفات وهي ظاهرة قلما تطالعنا في أدب الحرب عند الأمم الأخرى ولا نرى بواعثها إلا مرتبطة بهذه الأرضية الأخلاقية التي لا نفضل أن نعزوها إلى ما تحاول الدراسات التقليدية تثبيته من أن العربي كان يحاول أن يثبت شجاعته من خلال تصوير شجاعة خصمه، ذلك أن الأداة التعبيرية في القصيدة العربية كانت تمتلك من مقومات التعامل المباشر مع مسلك التصوير ما يغنيها عن هذا السلوك الملتوي لتقرير الحقيقة من جانبها السلبي، ودليلنا على ذلك أن الشاعر العربي لم يسلك مثل هذا المسلك في تصويره لقيم الكرم والنجدة والعفة والعقل وغيرها مما ينقله تراث العصر في عشرات النماذج التي واجهت التجارب الانسانية وأفصحت عنها بشكل عفوي لا يقوم أي جانب من جوانبه على الفهم المستفاد من تطويع الوجه الآخر للحقيقة لخدمة الوجه المطلوب.

لقد ظل العربي صريحاً في تعامله مع تفاصيل الحياة، وكان حسبه أن يؤول إلى انفعاله الفطري في تجربته الشعرية ليشخص كل هذه القيم الانسانية المتقدمة دون التواء، ولكنه ظل يؤول إلى موروثه الأخلاقي حتى بدا مؤهلاً لانصاف عدوه حين يتوسم فيه ما يستوجب الانصاف وتلك سمة نرى أن نعزوها إلى ميل النفس العربية إلى الالتزام بصدق التعبير عن تجاربها، وميلها إلى اطراح مسلك المكابرة والحقد حتى في حالات المواجهة والخصام.

وحيث كانت شجاعة العدو موضع تأمل وإنصاف في القصيدة الجاهلية فإن تحقيق النصر على العدو لم يكن ليمثل منفذاً إلى موقف شماته أو استهتار بقيمته الانسانية، فقد عرف العصر رجالاً أغاروا على اعدائهم فأوقعوا بهم، فلما شفوا الغليل عادوا فبكوا قتلاهم من الأعداء، هذا قيس بن زهير العبسي تقتل غطفان أخاه مالكاً فيغير عليهم فيقتل حمل بن بدر وأخاه حذيفة، ولكنه لا يلبث بعد انجلاء غبار المعركة أن يتأمل الحقيقة المرة فيقول.

شفيتُ النفسَ من حَمَلِ بن بدرٍ
وسيفي من حذيفة قد شفاني
فإن أكُ قد بَرَدْتُ بهم غليلي
فلم أقطعْ بهم إلا بناني
قتلتُ بإخوتي ساداتِ قومي
وقد كانوا لنا حَلْيَ الزمانِ (٢١)

ولعلنا مؤهلون للقول بأن علة هذه الظاهرة قد ترتبط بشكل ما بحقيقة الكثير أن الكثير من المعارك كانت بين الأحياء والقبائل التي يربطها النسب ويوحدها الدم فهي تخوضها مرغمة ويتألم أبناؤها لقتل أقاربهم ممن يحاربون، وذلك فهم سليم للحقيقة ولكننا نذهب مع ذلك إلى القول بأن هذا الواقع نفسه لم يكن مؤهلاً لتشخيص مثل هذه الظاهرة لولا أصالة القيم الانسانية والأخلاقية التي ظلت أرضاً صلبة لتفاصيل الحياة العربية كلها، وإلا فإن التأريخ يحدثنا بأن المنطق السائد في شرائع المقاتلين عبر القرون ظل يقوم على اطراح كل الصلات في مواقف المواجهة، ولكن الحرب في العرف العربي بقيت مجرد موقف يضطر من يخوضه إلى خوضه لحسم مالا سبيل إلى حسمه إلا بالحرب فإذا ما حسمه كان على المقاتل أن يعود إلى قيمه الأخلاقية التي تعرف للأنسان كرامته وأن يحرص على حقوق الآخرين حرصه على حقه الذي انتزعه بالقتال.

ولعل من أوضح سمات هذه النظرة الأنسانية ما ينقله التراث من طبيعة نظرة العربي إلى أسرى الحرب، فقد كانت المفاداة قاعدة متبعة، بيد أن الموروث يبقى شاهداً على مواقف أخلاقية متميزة تطالعنا تفاصيلها العفوية في هذه الزاوية أو تلك من تفاصيل تأريخ العصر، هذا الحارث بن جبلة بن ابي شمر الغساني يحارب تميماً فيوقع بهم ويأسر رهطاً منهم فيقصده الشاعر علقمة بن عبدة، وكان أخوه شأس بين الأسرى، فيقول فيه قصيدته التي مطلعها:

طحا بكَ قلبٌ في الحسانِ طروبُ
بُعَيْدَ الشبابِ عصرَ حانَ مشيبُ

والتي يقول فيها

وفي كل حيٍّ قد خبطتَ بنعمةٍ
فحقٌّ لشأسٍ من نَداكَ ذنوبُ
وما مثلُهُ في الناسِ إلا قبيلُهُ
مساوٍ ولادانٍ لذاكَ قريبُ
فلا تحرمنِّي نائلاً عن جنايةٍ

فإني امرؤٌ وسط القباب غريبُ

فيقول له الحارث: اختر بين الحباء الجزل وبين أسارى بني تميم. فيقول له: عرضتني لألسن بني تميم دعني بوحي هذا حتى أنظر في أمري. ثم يأتي أسرى تميم في السجن فيخبرهم ويقول لهم: إن الملك سيحملكم ويكسوكم فإذا صرنا إلى الحي فلي الحملان وبقية الزاد والكسوة ففعلوا [٢٢].

وقد يبدو الاستقراء السريع لموقف الشاعر عند تخيير الملك له مؤدياً إلى تصور تردده بين إطلاق أسرى قومه ومصلحته في حباء الملك إشارة إلى ميل خفي لمصلحة ذاتية، ولكننا لانشك لحظة في أن الشاعر لم يستمهل الملك إلا ليفاوض الأسرى على ما سيحصلون عليه، ودليلنا على ذلك أن مضمون قصيدته منصب على قضية فكاك أخيه (شأس) و(قبيلة) فضلاً عن هذه الثقة الواضحة في قوله لأسرى قومه (إن الملك سيحملكم ويكسوكم ويزودكم) وهو قول ينبغي لنا أن نتأمل إشارته الحاسمة إلى أن العربي عندما كان يؤول إلى قيمه التي تهزه الكلمة الطيبة لممارستها لا يكتفي بإطلاق سراح أسراه وإنما يغمرهم بكرمه ليعودوا إلى أهلهم معززين مكرمين. وتلك قيمة إنسانية رائعة يطالعنا مما ينضوي تحت حكمها حوادث أخرى من تراث ماقبل الأسلام [٢٣].

لقد كان العربي يعلم أنه حين يحسن إلى أسيره يمارس قيمة اجتماعية مطلوبة في العرف الأخلاقي، ولهذا فإن الصورة قد تتخذ بعداً أوضح في الدلالة على ما نذهب إليه حين تطالعنا أخبار رجال منوا على أسراهم فأطلقوهم دون فداء كرماً منهم ورغبة في حسن الذكر، هذا زيد الخيل الطائي يهاجم قومه رهطٌ من غطفان، فيقاتلهم، ويوقع بهم، ويأسر منهم رهطاً كان بينهم كعب بن زهير والحطيئة، ثم يستشير في أمرهم أوس بن حارثة سيد طيء فيشير عليه بإطلاقهم فيطلقهم دون فداء فيقول الحطيئة له:

إلّا يكنْ مالٌ يُثاب فإننا
سيأتي ثنائي زيدا بن مهلهل
فما نلتنا غدراً ولكن صبحتنا
غداةَ التقينا في المضيقِ بأخيُلِ
تفادي كماةُ الخيل عن وقع رمحه
تفادي خشاشِ الطيرِ عن وقعِ أجدلِ
وأعطيتكَ منا الودُّ يومَ لقيتنا
ومن آل بدرٍ وقعةً لم تهلّلِ [٢٤].

ويبدو أن هذه الحادثة كانت ذات وقع عميق في نفس الحطيئة فقد روى المؤرخون أن بني فزارة طلبوا شاعراً يهجو أوس بن حارثه وبني طيء فأبى عليهم وقال:

اطلبوا شاعراً غيرى فقد حقن دمي وأطلقني بغير فداء فلست بكافر نعمته أبداً. فقالوا: فإنا نعطيك مائة ناقة. فقال: والله لو جعلتموها ألفاً مافعلت [٢٥].

إنها القيم الخلقية التي دفعت أوس بن حارثة وزيد الخيل إلى إطلاق سراح أسراهم كرماً منهم ونبلاً، وإنها القيم الخلقية التي دفعت الحطيئة إلى الامتناع عن هجاء قومهما رغم الأغراء المادي وفاءً منه لهذين السيدين الكريمين.

ولا تمثل حادثة زيد الخيل والحطيئة صورة فريدة من الحياة العربية قبل الأسلام فالمصادر تنقل اكثر من حادثة بهذا الشأن حيث روي أن زيد الخيل سبى أخيذة أسدية فلما عرف أن لها صلة بزوجة زهير بن ابي سلمى ردها إكراماً لزهير [٢٦] وأن النعمان بن وائل بن الجلاح الكلبي أغار على بني ذبيان فأخذ منهم سبيء كانت بينهن عقرب ابنة النابغة فلما عرفها قال لها: والله ماأحد أكرم علينا من أبيك. ثم جهزها وخلاها. ثم قال: والله ما أرى النابغة يرضى بهذا منا فأطلق معها سبي غطفان وأسراهم [٢٧].

وقد يقال إن هذه الأحداث مفرغة من المحتوى الأخلاقي الصرف لارتباط الأسرى المطلقين بشعراء يطمح الآسرون بمديحهم وهو اعتراض مقبول الظاهر ولكننا حين نعي المهمة الاجتماعية للمديح الذي كان منفذ الناس إلى الخلود في ذاكرة الأجيال يكون بوسعنا أن ندرك أن سعي هؤلاء الرجال يظل سعياً مقبولاً في حدود العرف الأخلاقي الذي مثل قانون الحركة الاجتماعية والانسانية في ذلك العصر.

ولعل من أعمق الظواهر التي تطالعنا في أدب الحرب في العصر الجاهلي هذه الأشارات التي تضمها الموروث إلى عزوف النفس العربية عن خوض الحرب ومحاولة أبناء الأمة تجنب خوضها إلا في حالات الاضطرار، فنحن لا نعرف حرباً قامت لمجرد رغبة (سادية) في القتال وسفك الدماء، ولكننا نعرف أن أكثر الحروب التي قامت لم تقم إلا بعد مفاوضات بين الطرفين يحاول كل طرف فيها أن يغدر إلى الآخر، فإذا استنفذت الوسائل كلها قامت الحرب بعد شبه اتفاق على موعد قيامها، وتشير دواوين الشعراء إلى أن الرغبة في تجنب الحرب تبقى قائمة حتى في تجارب الفرسان الذين عرفتهم الأجيال من خلال بلائهم الحربي، هذا امرؤ القيس الذي قاد كندة وحمير لقتال بني أسد روت الأخبار مايشير إلى رغبته في القتل والايغال في مطاردة بني أسد حد إفنائهم يقول في وقفة متأملة.

الحربُ أولُ ماتكونُ فتيةً
تسعى بزينتها لكلِّ جهولِ
حتى إذا استعرتْ وشبَّ ضرامُها

عادت عجوزاً غيرَ ذات خليلَ
شمطاءَ جَزَّتْ راسَها وتنكرتْ
مكروهةً للشمِّ والتقبيلِ (٢٨)

أفـلا يحق لنـا بعد هذا أن نتصور الرجل كارهاً للحربِ في أعماقِ نفسه فلما قتلت بنو أسد أباه ولم يجد من سبيل لأعادة بناء مملكة أبيه إلا القضاء على من يكيدون لها خاض الحرب مضطراً طلباً لثار أبيه وسعياً وراء إعادة بناء مملكة منهارة؟.

والظاهرة نفسها تتكرر في ديوان شاعر خصوم امرىء القيس من بني أسد عبيد الأبرص الذي سجل أمجاد قومه في مقارعة جموع كندة بقصائد عديدة ولكنه حين خلا إلى قيمه الانسانية التي يؤمن بها قال:

واني لأطفئ الحربِ بعد شبوبها
وقد أوقدت للغي من كل مرقد
فأوقدتها للظالم المصطلي بها
اذا لم يزعه رأيه عند تردد (٢٩)

وواضح ان عنصر الاضطرار هو الذي ظل يقف وراء خوض العربي للحرب، اما اذا خاضتها فحسبه فيها ما وسعه الجهد، وأن يضع روحه على راحته في سبيل تحقيق الطموح الذي خاض الحرب من أجل تحقيقه، وتلك حقيقة يقرها بشكل عفوي داحس والغبراء عنتره بن شداد من قوله:

إنْ تكُ حربكم أمسحت عواناً
فإني لم أكنْ ممنْ جناها
ولكنْ ولدُ سودةَ أرثَوها
وشبوا نارها لمن اصطلاها
فإني لستُ خاذلكم ولكنْ
سأسعى الآن إذ بلغتْ مداها (٣٠)

ولقد كان للمرأة كنصيب الرجل في محاولة تجنيب قومها ويلات الحرب حيث حفظت لنا أسفار التراث إشارات عميقة الدلالة على جهدها الأنساني في هذا الميدان، فقد روى الإصفهاني في أغانيه أن وراد مشاركة الحارث بن عوف بن حارثة لابن عمه هرم بن سنان بن حارثة في شرف مسعاها لأنهاء حرب داحس والغبراء امرأة خطبها من طيء فرضيت به ولكنها اشترطت عليه أن لا يتزوجها حتى يصلح مابين أبناء العم مزعبس وذبيان ففعل (٣١) وقد كان لعمل هذين السيدين وقع عظيم استطاع زهير بن ابي سلمى أن يشخص أبعاده في أروع قصائده التي اختارها العلماء فضموها إلى المعلقات حيث مدحهما وتعمد أن يوضح عظمة ما قاما به من خلال تصوير دقيق لبشاعة الحرب وآثارها المريعة حيث قال:

ومـاالحربُ إلا ما علمتمْ وذقتمُ
وماهو عنها بالحديثِ المرجمِ
متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً
وتضرَ إذا ضرَّيتموها فتضرمِ
فتعرككم عركَ الرحى بثفالها
وتلقح كشافا ثم تنتجْ فتتئمِ (٣١)

إن كره العربي للحرب لم يكن ليعني مطلقاً أنه كان ينطلق من موقف العجز قدر ماظل يعني رغبته في تجنب إراقة الدم، ودليلنا على ذلك أن هؤلاء الذين سقنا لهم هذه الدعوات المخلصة إلى نبذ الحرب كانوا قد خاضوا الحروب التي اضطروا إلى خوضها بشجاعة الرجال بل إن اكثرهم كانوا من فرسان قومهم وأبطالهم، وهكذا يكون بوسعنا أن نتأمل معادلة السلم والحرب في العرف العربي من خلال مثل هذا المنطلق الرائع الذي قرره الحادرة الذبياني بقوله:

فإن تحسبوها بالحجابِ ذليلةً
فما أنا يوماً إن ركبتُ ذليلُ
سامنحها في عصبةٍ ثعلبيةٍ
لها عدد وافٍ يعز أصيلُ
فإن شئتم عُدنا صديقاً وعدتمُ
وإما أبيتمْ فالمقامُ زحولُ (٣٢)

وحيث يمتلك تراث الأمة هذه الأصالة في التعبير عن عمق القيم الأخلاقية في المواقف المحددة من السلم والحرب يكون علينا أن نتأمل بواعث هذا العمق الأنساني التي قد تؤول بعض مضامينها إلى الرابطة القومية التي ظلت تؤدي نصيبها في محاولة تجنيب أبناء الأمة مواقف المواجهة الحربية رغم ماتدبره الأيادي الخفية التي ظلت الأمبراطوريتان المجاورتان تمدها لتمزيق وحدة الأمة ووضعها في حالة لا تستطيع من خلالها أن ترفع هامتها بوجه المتسلطين، بيد أن ذلك كله مما لاينبغي أن يشغلنا عن أصالة القيم الحضارية التي ورثها أبناء الأمة من مراحل تأريخهم القديم ووضعوها موضع التطبيق حتى في هذه المرحلة التي بدت بعض مظاهرها بعيدة عن

تشخيص قضية أساسية تجمع طموح الأمة بشكل واضح ولهذا فإن بزوغ نور الأسلام الذي اختار الله أن يكون أبناء هذه الأمة جنده كان الحلقة المطلوبة التي اجتمعت عليها إرادة الأمة حتى سقطت كل الصور المرفوضة من خلافاتها الجانبية ليتألق معدنها الحقيقي في مسيرة تحرير الأرض والأنسان تحت راية الرحمة والأيمان حتى تقوم الدولة العربية الأسلامية التي تقدم الأمة من خلال تأريخها حلقة أخرى من سلسلة عطائها الحضاري العريق الذي ظل جوهر رسالتها وهويتها الانسانية الخالدة.

---

(١) ينظر طبقات فحول الشعراء، ابن سلام (ت ٢٣١هـ) تحقيق محمود محمد شاكر، مصر ١٩٥٢م ص٢٣، الحيوان الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) تحقيق عبدالسلام هرون، مصر ١٩٤٥م ج١ص٧٤، العمدة، ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) محمد محيي الدين عبدالحميد، مصر ١٩٥٦م، ج١ص١٨٩.

(٢) ينظر مثلاً طبقات فحول الشعراء ص٣٣، الشعر والشعراء، بن قتيبة (ت٢٧٦هـ) تحقيق احمد محمد شاكر، مصر ١٩٦٧م، ص١٠٤

(٣) العمدة ج١ ص٢٧

(٤) منها: شعر الحرب للدكتور علي الجندي، مصر ١٩٥٨م، الشعر في حرب داحس والغبراء للدكتور عادل البياتي، النجف ١٩٧٢، شعر الحرب عند العرب للدكتور نوري حمودي القيسي، العدد ٨٧ من الموسوعة الصغيرة، بغداد ١٩٨١، والأدب ومعارك العرب المصيرية للدكتور عادل البياتي، العدد ٩٥ من الموسوعة الصغيرة بغداد ١٩٨١م، والحرب والشعر في العصر الجاهلي للدكتور بهجت عبدالغفور الحديثي (مقالة) مجلة الجامعة، الموصل ١٩٨١م.

(٥) ديوانه، تحقيق كرم البستاني، دار صادر، بيروت ١٩٦١م، ص٣٤.

(٦) الأصمعيات، الأصمعي (٢١٣هـ) تحقيق احمد محمد شاكر، وعبدالسلام محمد هرون، مصر ١٩٦٣م، ص١٠٧.

(٧) العقد الفريد، ابن عبد ربه (ت ٣٢٨هـ) تحقيق محمد سعيد العريان، بيروت ١٩٥٣م ج ٦ص٩٩.

(٨) المصدر السابق ج ٦ ص٩٦.

(٩) ديوانه، تحقيق د. محمد محمد حسين، مصر ١٩٥٠م، ص٣١١

(١٠) ملحمة جلجامش، طه باقر، بغداد ١٩٨٠م، ص٩٦

(١١) المصدر السابق ص٩٧.

(١٢) ديوان، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، بيروت ١٩٧٣م، ص٧١،٧٣.

(١٣) ديوانه، تحقيق محمد سعيد مولدي، بيروت ١٩٧٠م، ص٢٥١.

(١٤) جمهرة أشعار العرب، القرشي (من علماء القرن الثالث) تحقيق علي محمد البجاوي، مصر ١٩٦٧م، ج١ص٣٦٥.

(١٥) الحماسة، أبوتمام (ت ٢٣١هـ) تحقيق د. عبدالمنعم صالح، بغداد ١٩٨٠، ص١٩٨.

(١٦) ديوانها، تحقيق د. حسين نصار، مصر ١٩٦٩م، ص٢٩.

(١٧) ديوان الهذليين، طبعة دار الكتب، ١٩٦٥م، ج١

(١٨) العقد الفريد ج ٦ص ٦١

(١٩) المصدر السابق ج ٦ص ٦٦

(٢٠) الحماسة ص١٠٤.

(٢١) شعر قيس بن زهير، د. عادل البياتي، النجف ١٩٧٢م، ص٤٩.

(٢٢) تنظر الأبيات والخبر في ديوان علقمة شرح الاعلم الشنتمري، تحقيق لطفي الصقال ودوية الخطيب، حلب ١٩٦٩م، ص٤٨

(٢٣) ينظر مثلاً خبر اطلاق صعصعة بن محمود أسيرة أحمد بن جندل عندما تشفع له أخوة الشاعر سلامة بن جندل في البيان والتبيين للجاحظ (ت ٢٥٥هـ) تحقيق عبدالسلام هرون مصر ١٩٤٨م. ج ٣ص٨

(٢٤) ديوان الحطيئة، تحقيق نعمان أمين طه مصر ١٩٥٨م، ص٨٤.

(٢٥) ينظر ديوان الحطيئة ص٨٥ والأغاني للاصفهاني في (ت ٣٥٦هـ) طبعة دار الكتب ج١٧ ص ٢٦٦.

(٢٦) خزانة الأدب، البغدادي (١٠٩٣هـ) مصر ١٢٩٩هـ، ج١ص٣٩١.

(٢٧) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، مصر ١٩٧٧م، ص١٣٧.

٢٨) ديوانه، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، مصر ١٩٦٩م، ص٥٣.

(٢٩) ديوانه، تحقيق د. حسين نصار، مصر ١٩٥٧م، ص٥٥.

(٣٠) ديوانه ص٢٨٩.

(٣١) ديوانه، طبعة دار الكتب ١٩٤٤م، ص١٨.

(٣٢) ديوانه ص١٠١/.

الــــذي مـ

تقع غرفتي المؤجرة على سطح مكشوف لبيت قديم مؤلف من طابق واحد، غرفة عتيقة ومتصدعة الجدران وموبوءة بالحفر والثقوب، محيت - نتيجة القدم - سمات الطلاء الجصيّة فبدت من الداخل عديمة اللون، متربة مجوفة مثل بقايا قفص صدري لمومياء أثرية. حكم عليها اصحاب البيت - لاسباب واعتبارات عديدة - بالعزلة والمقاطعة شبه التامة. أما السطح فهو ضيق ولكنه مكشوف يكتنفه سور منخفض من القرميد وكسر الطابوق وصفائح التنك. تقع في الجهة المقابلة لغرفتي سقيفة يتيمة متماسكة فيما بينها باعجوبة، مبنية من خشب البلوط والصنوبر، متداعية ومهدمة تشي على نحو صارخ ببصمات زمن ثقيل إندرج عنيفاً ومملاً على ماتبقى من جماليات تكوين آفل وبقايا نقوش هاشمية وحجازية وشامية. تبدو في ركنها المقابل سقيفة موحشة ومهجورة. بل ان السطح كله بما فيه غرفتي يبدو موحشاً ومهجوراً ليس فيه مايشير الى وجود حياة على الاطلاق. حتى انا في لحظات معينة اجدني مؤتلفاً وممتزجاً في هذا الجمود المتخثر في كل ماهو موجود على هذا السطح الساكن المهمل. تحولت على نحو ما الى شيء جامد ضمن اشياء السطح الفائضة عن الحاجة شيء قديم ومترب ومجهول الهوية. وكلما بحثت عن غرفة افضل لاأجد سوى الأسوء ولهذا اعود طائعاً ومقتنعاً أكثر من ذي قبل بأن ليس من السهولة مغادرة هذه الغرفة على الرغم من كل سلبياتها مع ضمان العثور على غرفة افضل منها، او على الأقل مماثلة لها، كنت اسميها مجازاً بحضور اصحاب البيوت بيتاً.

عدت كالمعتاد ظهراً وقد جلبت غدائي معي سندويج فلافل ومخلل طرشي وزيتون. خلعت ملابسي وعلقتها في المسامير المثبتة بالجدار وارتديت بيجامتي ومضيت اتناول السندويج بتمهل وشهية غير مستعدّة على مايبدو لاكمال الغداء بدون مساعدة قدح من عرق رام الله. وكانت الخزانة الخشبية الحائلة اللون تضم بداخلها بعض الاقداح المتسخة مع زجاجتين مملوءتين من عرق رام الله الزحلاوي



ـــات واقفاً

قصة: حمد صالح



الخالص. قبل ان يفرغ القدح الاول انتهى السندويج فمضيت اتناول قطع مخلل الطرشي والزيتون متلمضاً بعد كل رشفة صغيرة اتجرعها من القدح المركون في النافذة الوحيدة القريبة من رأسي والتي استعملها عادة، نتيجة سمك الجدار على شكل ميز للاحتفاظ بالكتب والدفاتر واقداح الخمر. عملت قدحاً ثانياً وضعته في النافذة ثم انطرحت باعياء لايخلو من ضجر على السرير الذي لايقل اهمالا وقدماً من اهمال الغرفة وقدمها. وحين تيقنت بأني لن استطيع ان اتغلب على هذا الضجر المتمدد في جسدي المنهك المتوتر الاعصاب بلا سبب محدد تناولت كتاباً للتاريخ العربي القديم ومضيت اقلب صفحاته مراجعاً بعض فصوله المطلوب مني تحضيرها في الغد. وفي الخارج يحل سكون الظهيرة ليضاعف من انقباض الصدر في جو الغرفة الخانق بيدان هذا الصمت المحض لايبدو مريحا. ثمة هناك في سكونه المطبق مايعتمل فيه على نحو خفي يدعو الى الشك وعدم الاطمئنان. رميت الكتاب جانباً. ومضيت اهفو بسمعي المتنبه الى انفاس الصمت الذي يحتضر وراء الجدران، في عمق الظهيرة صوت غريب اشبه بمواء قطة مريضة. صوت واهن وضعيف بالكاد يسمع يبوح به السكون المهين على السطح صوت انين متوجع وخافت تنضح به اشعة الشمس الملتهبة ليتسرب في هذا الصمت الراكد بهدوء متثائب كنداء سري يأتي من بعيد، من عالم آخر. في البدء أهملت الأمر وتجرعت قدحي ملتذاً بمرارته الثقيلة، بيداني ما ان استلقيت ثانية على السرير حتى عاد الأنين الخافت يلح على سمعي باصرار غريب. السقيفة هي التي تئن بمثل هذه الكآبة الموجعة السقيفة هل التي تحضر برأسي بمثل هذه الايحاءات الناحبة امتلأت بالانين المكتوم الآتي من صمت السقيفة المهملة كما لو ان العالم كله في هذه اللحظة تحول الى امرأة مغتصبة تدخل مخاضاً صعباً وسرياً فراحت تئن على هذاالنحو المتكتم والفاجع في داخلي. امرأة تبوح باوجاعها المزمنة بعد طول تكتم فترسم في ذهني كل مسارات الفجيعة التي نرتديها وجوهاً

ونستظل بانحناءاتها القاسية قناعات مشوهة. السقيفة موبوءة بالأنين. وفجأة لمعت في الذاكرة فكرة طارئة: البيت في دوره الارضي مملوء بالفتيات، وعمليات الأغتصاب تتم تحت العديد من الاغطية القانونية المحكمة. يختار الجنود ورجال المخابرات أجمل واصغر النساء سناً بحجة التحقيق لإاكثر وليس هناك من يستطيع مهما كان صوته عالياً إن يرفع احتجاجه بوجه الحكومة، اوعلى الاقل يلمح. ولومن بعيد ـ الى عدم ارتياحه لمثل هذه الأمور. وكل فتاة تذهب معهم ستعود حتماً الى اهلها وكأن شيئاً لم يكن ولكنها الوحيدة التي ستدفع الثمن الذي تعجز فتاة في مثل سنها على تحمله لابد ان تكون القضية على هذا النحو وإلا فما هذا الانين المتوجع، المتسرب من السقيفة ذلك الأنين الخافت المثقل بالحزن والكآبة؟

قفزت من مكاني بذعر كما لو ان السرير قذفني خارجه بعنف. نقلت خطواتي بحذر وتهيب باتجاه السقيفة التي تكرس فيها هذه اللحظة رعب العالم كله استعرضت وجوه نسوه وفتيات البيت المزدحم بالنزلاء والساكنين اللواتي غالباً ماالتقي بهن مصادفة عند السلم فيشيحن بوجوههن الى الجهة الاخرى سواء بدافع الخجل الحقيقي او بحكم العادة المتأصلة بذلك الصنف من النساء اعني بهن انصاف المتحضرات، انصاف القرويات، وانا اتساءل بارتياب: أيهن ياترى كانت ضحيتهم هذه المرة؟

كلما اقتربت من السقيفة تعالى الانين واصبح اكثر مدعاة للرهبة والهلع تسللت على رؤوس اصابعي محاذراً قدر الامكان ان لايصدر من جهتي مايجلب الانتباه. انعمت النظر في الزاوية المغمورة بالظل القابض الذي تفوح منه رائحة الاهمال لم ينقطع الأنين كما توقعت بل على العكس بدا مسموعاً على نحو واضح وجلي تشوبه انفاس متهدجة تغص تارة وتستفيق من صمت الظل والاهمال تارة اخرى حين الفت عيناي كثافة العتمة المغبرة رأيت شبحاً بشرياً بقميص من الكتان الابيض وبنطلون عتيق من القذيفة ينبطح على بطنة فوق ركام من القش متوسداً ذراعه اليمنى فيما انطرحت اليسرى الى جانبه. اقتربت منه بحذر وتانٍ وحين اصبحت فوقه تماماً رأيت على القميص في اعلى الظهر بقعة سوداء داكنة جمدت في مكاني مأخوذاً بهول المفاجأة غير المتوقعة سكون شامل مطبق على العالم من حولي ليس هناك سوى هذا الانين الموبوء بالألم ودقات قلبي التي مضت تتصاعد على نحو غير مألوف حين خرجت صباح هذا اليوم متجهاً الى المدرسة خيل لي اني سمعت انينا مشابهاً بيدَ أني لم أعر الأمر اهتماماً على اعتبار اني ثملت في الامس اكثر مما ينبغي ولربما كان ماسمعه مجرد طنين يملأ رأسي كالعادة بعد كل ليلة مماثلة، ولكن الظاهر ان هذا الولد الجريح كان موجوداً في السقيفة منذ الليل ماذا يعني هذا؟ انا في غاية الحذر بل أصبت بمرض لاأمل لي بالشفاء منه اسمه الحذر لم اخرج من السجن الا قبل ثلاثة أشهر فقط ولم اعد الى التدريس الا بعد ان وقعت لهم على كافة التعهدات القانونية وبكفالة اناس مضمونين، وسأكون مهدداً بكل مالا تحمد عقباه في حالة اثبات اي شيء لايرغبونه ضدي المسألة في منتهى الاحراج والتعقيد اذن ماالذي يترتب علي ان افعله دون ان اندم اوعلى الاقل دون ان الوم نفسي عليه؟

إندفعت بلاوعي الى الجثة المسكونة بالأنين مزقت القميص الملوث بالدم وضمدت الجرح على عجل وبارتباك لايخلومن خوف وتردد كان ولداً يافعاً في حدود الخامسة عشرة من العمر، نحيل البنية فلم أجد صعوبة في حمله بين ذراعي والخروج به من السقيفة الخانقة.

ما ان سطعت الشمس على وجهه الشاحب المستسلم لغيبوبة شديدة الوطأة حتى طالعت في سمرته الحادة والدقيقة سمات ابناء القرى العربية تلك السمرة الهادئة التي لاتخلومن طيبة وغضب مبهمين المشوبة بسخط ابدي يتوارثه الابناء عن الاباء. سخط رصين لاتخطئه العين، ومع ان سمرتهُ كانت طاغية الا ان وجهه كان شاحباً ومصفراً ربما لكثرة مانزف من الدم حيث اني لاادري بالضبط منذ متى وهو مختبيء في هذه السقيفة المهملة يتحامل على اوجاعه الى ان اغمي عليه وفضحه الأنين ارتعش الجسد بين يدي ثم خلد الى السكون ولم ينقطع الأنين بيد أنه اصبح الآن اضعف مثل نشيج إمراة مغتصبة تخشى ان يسمعها أحد ربما سيموت عما قريب.. هل هذا امتحان ام شرك؟

دلفت بحملي الى الغرفة رميته على الارض ريثما هيأت له فراشاً ثم طرحته بتأن عليه وغطيته بشرشف عتيق ثم جلست على السرير ومضيت ارقبه باهتمام وخوف كما لو انه ليس جسداً بشريا ـ والحق انه ليس كذلك بالنسبة لي ـ بل بقعة من الارض الملغومة ستنفجر تحت قدمي بين آونة وأخرى اوكتلة من الرعب الخرافي تتنفس بصعوبة في غرفة قديمة ومهملة.

× × ×

لم اذهب الى المدرسة كما هومفترض إنما جلبت الادوية وبعض المعقمات من الصيدلية وكذلك اشتريت قنينة من الحليب الطازج من دكان المحلة المجاور وعدت مسرعاً الى البيت توقفت برهة عند مدخل الباب واجلت بصري متفحصاً بحذر السطوح المجاورة هابطاً ببصري نحو مداخل الأزقة المتفرعة حول البيت قبل ان أدخل الى الغرفة اوصدت الباب ورائي بحذر واحكام وأنرت ضوء المصباح الوحيد الموجود في الغرفة ركعت بجانب فراشه فوافاني تنفسه السريع المتقطع كانفاس طير نهكه التعب إزحت مزق القميص الملوثة بالدم والطين وطويتها ثم ركنتها جانباً تلمست باصابع راجفة اصابته المتورمة فاستفاق متأوهاً بامتعاض متألم ثم

سرعان ماتهاوى رأسه باعياء على الوسادة ليستأنف مجدداً انينه المكتوم المنبعث من اعماق صدره، مضطرب الانفاس كان من الواضح ان الرصاصة لم تخترق جسده انما اخترقت ظهره فقط وظلت مستقرة في الداخل كايحاء موت محتم ماكث بالقرب من القلب. تهديد قائم ورهيب كان الثقب متورما بين الكتفين تحيط به هالة واسعة من الزرقة الداكنة على حين كان الصدر سليماً لايشي بما هي عليه حالة الظهر او بما يعانيه هو من الداخل لم يكن بوسعي ان افعل له شيئا اكثر من ان اعقم الجرح بصبغة اليود لازلة ماتخثر من الدم حول ثقب الرصاصة وبالتالي طليهُ بالمرهم وبعض ملينات البنسلين ومن ثم تضميده بكمادات طبيه جديده وحين استكان بحضني مغمض العينين بعد نزاعات شديدة سكبت في فمه جرعة من الحليب كان جسده بارداً ولكن العرق مابرح ينضح منه بغزارة ملفتة للنظر، واحتمال موته بين لحظة واخرى من المسائل المتوقعة التي تشغل بالي في هذه اللحظة العصبية فقد كان يخامرني احساس بأني مقدم على مغامرة في غاية الصعوبة والتعقيد ليس من السهولة في الواقع ان أخبر أحدا عنه قبل ان اعرف الاسباب الكامنه وراء اصابته بمثل هذه الرصاصة القاتلة وان كنت احزر من بعيد بعض هذه الاسباب ولكن ماالذي يحدث لو انه مات قبل ان تتاح لي فرصة الخروج من هذا المأزق الحرج؟

حتماً سادفع الثمن باهضاً وبالذات إذا جاءت بعض تقديراتي خاطئة اني محصور بين امرين كلاهما من الصعوبة بحيث لا اجد بنفسي القابلية على اجتيازه بسلام. ان اخبر عنه كما تقضي بذلك القوانين المرعية خشية ان يموت في غرفتي، او اتركه تحت رعايتي متحملا كل مايترتب على ذلك من نتائج خشية ان يكون واحداً من المطاردين الذين تبحث عنهم الشرطة وحين اعلم انه كذلك سأكون اضفت الى إدانات نفسي العديدة ادانة اخرى اصعب من ان تغتفر وبين هذين الأمرين كنت أتارجح بقلق وعدم استقرار، ولكن الاضاءات الطيبة سرعان ماتشع في ذهني المشوش عسىٰ ان يمر الأمر على مايرام ويشفىٰ هو من اصابته واكون بذلك خرجت من كل هذا التشابك وتعارض الاحتمالات المتجهمة رابحاً نفسي على أقل تقدير. فليس من السهولة في هذا الزمن السفيه على الانسان ان يربح نفسه، وبالذات اذا كان مثل هذا الانسان عرضة لألاف العيون التي لاتكل عن الرصد الماكر والمتابعة الخفية ولكن ياترى ماالذي يحدث لو أنّ احداً اقتحم خلوتي ودخل الغرفة على نحو مفاجيء؟

جفَّ ريقي في بلعومي، وغار الدم من وجهي، وتاهت الكلمات عن لساني.. قريب جاء مصاباً فآويته. ليس بحوزتي مايكفي من المال لنقله الى المستشفى. لم أعثر على طبيب. تحسنت حالته فيما بعد اجهل كل شيء عن اسباب اصابته.. صدقوني.. ولكن من يصدق؟ الكذب اساس كل تعامل اخلاقي في هذا البلد بما في ذلك القوانين التي هي بالاساس نتاج حتمي لهذا الكذب المتفشي كمرض اجتماعي خبيث. هم السادة الفطاحل في الكذب ومشتقاته فكيف تنطلي عليهم كذبة بريئة وصغيرة ستفضحها عوامل عديدة لاطاقة للارادة على ردعها.. اذن ما الحل؟ كنت مثل بندول ساعة قديمة معرض بأي لحظة للوقوف المباغت ولكنهُ لايقف يتحرك بمعجزة لايستقر ولكنه مع هذا عرضة لالغاء حركة الزمن كلها حينها يجف الصمت الموحش تحت لساني ويترسب في نقطة عميقة هائلة العمق لم يظل بين يدي ماخسره فما الذي يحدث للعالم المتحضر لو ان جثة نهضت من لحدها وهتفت بحدة واصرارانتم قتلة واوغاد ان مايحدث في السر والعلانية هو الخطأ بعينه، الخيانة الصريحة والساخرة لمبدأ الانسان ولن اسكت على مايحدث حتى ولوكنت جثة ابتسمت لنفسي بزهو مكابر وانا أقنع نفسي بهذا ومضيت اتصرف على هذا الاساس ارغمته على ان يشرب قدح الحليب قدر مااستطاع، ففتحَ عينيه المسهدتين المتورمتين بصعوبة بيدانه سرعان مااغمضها وعاد النوم المخيف القريب من الموت. ولد قروي الطابع في حدود الخامسة عشرة من عمره بأنف يميل قليلا الى الضخامة وفم غليظ الشفتين نأتيء عظام الوجنتين، نحيل البنية طويل الساقين، حذاؤهُ من الجلد الرخيص المنكمش على قدميه لم ينبت له شعر في وجهه الاسمر الشاحب سوى ملامح دقيقة لشارب فاتر السواد لم يتوضح بعد شعره الملتوي على بعضه منفوش وهائج لايبدو انه النوع الذي يلين بسهولة للمشط، واغلب الظن لايستعمل المشط الا نادراً لأنه يكتفي بترجيله باصابعه وباطن كفيه إذا مااغتسل أوسبح في الترعة قبل ثلاثين عاماً. كنت بعمره تقريباً واظن ان ملامحي على وجه الأجمال ليست بعيدة عن ملامحه الآن كنت اسبح عارياً في النهر الصغير الذي يخترق قريتنا وحين اخرج من النهر الغريني الفائض ارجل شعري كما يفعل بقية الاولاد باصابع يدي بلا اهتمام لأنني مقتنع بأن شعري سيلتوي على بعضه ماان يجف. وكانت امي توبخني بغضب ونفور. مازلت الى الآن اذكر كيف كانت ملامحها تتقلص وتزدحم الحزوز في جبينها والشرر يتطاير من عينيها اللتين مازلتُ أجهل كيف تجعلهما تحمران على هذا النحو المخيف تجرني بخشونه من ياقة دشداشتي ثم تطرحني على البساط وتضع رأسي على فخذها وتمضي ترجل شعري بمشط من الخشب الذي يحك رأسي بقسوة لاتسمح لي بالاحتجاج او الاعتراض على هذه المعاملة القاسية وتعتبر ذلك جزاءاً سهلاً وبسيطاً لاهمالي نفسي عرضة للاوساخ والامراض والاهمال مثل ابناء الشوارع تقول امي دون ان يفتر غضبها (سيمتليْ رأسك بالقمل ان لم تمشطه بعد السباحة) وتستمر في تعذيبي بمشط الخشب وهي تضيف بحنق (انت ولد كسول ومهمل سأدق اذنك على الحائط ان لم تحافظ على نفسك ونظافة جسدك مثل الاولاد الطيبين) ولكنها لم تدق اذني على الحائط قط. تهددني فقط حتى اني الفت

الامر الى الحد الذي لم اعد اهتم به في نهاية المطاف.

تروح ساهمة كما لو انها تنسى نفسها مرجلة شعري وباحثة في اسنان المشط عن اثار الوساخة والقمل المزعوم واحياناً تدعي انها عثرت على الكثير منه، بيد اني كنت مقتنعا - ولا ادري لماذا - ان الامر ليس امر وساخة او قمل إنما يستهويها ان تعبث على هذا النحو الساهم في راسي المستسلم لحركة اصابعها المثقلة بالخواتم النحاسية الصدئة وهي تدب زاحفة على رأسي ومن ثم هابطة على عنقي وصدري الى ان اغفو على فخذها المكتنز حالماً بعالم ابيض ندي مفروش بالحقول الخضراء الزاهية وبساتين الكروم والزيتون والنخيل المحمل بالرطب. عالم يرقد في الذهن تحلق فيه الطيور الجميلة وترتسم على صدره الرحب ألوان البحيرات الشفافة الزرقاء والانهار والسواقي والترع المخضرة وتفوح من جنباته المترامية على مد البصر انفاس المواشي والحيوانات الداجنة، وتعط في اجوائه الرحبة رائحة الثمار الناضجة والزهور الملونة عالم واسع وبسيط مثل كل طموحاتي واحلامي وانا في الخامسة عشرة من العمر عالم يولد ممهوراً بالجمال والتفرد من عيون الصبايا الحالمات في ظلمة اكواخ الطين المجللة بالقرميد، وتتجاوب في ارجائه الخضراء اغاني النساء المتوحدات ويشع من دفئه جذل الاطفال ومسرات السعادة الغامرة عالم رائع مضاء بأفراح الآخرين. مازلت الى الآن كلما ضاقت النفس باحمالها استعيده بعد ان انفض عنه غبار ثلاثين عاماً من التخبط الاهوج في احشاء المستحيل حين اخلو الى نفسي اعود طفلا وديعا ازحف ببراءة وسرور على مشارف عالم هانيء وسعيد يرقد في القلب ويرفض ان يغادره عالم مسالم ووادع مثل بسمات الاطفال المشرقة على الثغور الصغيرة هل يحلم هذا الولد مثلما كنت احلم أنا قبل ثلاثين عاما مضت؟ ام انه من جيل ولد في زمن الحرائق والخوف والخديعة؟ ذلك الجيل المحصورة كل احلامه في ان يمتلك - مثل الآخرين - بندقية. هل ستوبخهُ امه حينما تعلم انه سبح في النهر الغريني الفائض من غير ان يرحل شعره؟ هل سيقف باضطراب امام معلمه لأنه لم يهيء واجباته المدرسية؟ هل عملت الصواب بايوائه ام كما هي عادتي ارتكبت الخطأ من حيث اريد عمل الصواب؟ هل سيموت هذا الولد ويتركني وحيداً لقسوة انكساراتي واتعابي والامي التي لاترحم؟ هل سيتجاوز المحنة بسلام ويبوح لي بالسر الذي اعياني البحث عن جذوره الموغلة في العمق؟ هل يستطيع هذا المصاب الفاقد الوعي ان ينتشلني مما انا فيه من عذاب وقلق؟ هل سيظل هذا العالم الظالم يتأرجح في ذهني باضطراب على هذا النحو الفاجع؟ هل استيطع ان اكف عن طرح الاسئلة غير المجدية على نفسي وارغمها على الاجابة القاطعة ولومرة واحده في العمر كله؟..

هل.....؟

برغم الحذر الشديد الذي الزمت نفسي به فقد تأوه متألماً بحرقة حين استبدلت الضماد الطبي. انكمش وجهه الشاحب بأمتعاض مقهور وفتح عينيه بصعوبة مجرد جرحين طوليين محاطين بالاهداب القصيرة ومفعمين بطراوة ندية إنكشفا عن خرزتين رماديتين مغرورقتين بالدموع سارعت الى وضع قدح الحليب على فمه الجاف فتجرع منه قليلا ثم اعرض عنه بحركات واهنة ويائسة من رأسه علامة الاشمئزاز وعدم الرغبة حدق بغرابة وعدم فهم في السقف والجدران وحاول ان يميل رأسه نحوي من باب التأكد لما يرى ولكن رقبته المتشنجة على مايبدو لم تطاوعه. دمدم من بين شفتيه الجافتين شيئاً لم استوضحه ثم اسبل جفنيه وعاد الى سباته الثقيل من تنفسه المنتظم وتفصد العرق من جبينه الكالح ممكن القول ان الحياة بدت - على نحوبطيء - تتسرب في شرايينه واوصاله على الرغم من وجود الرصاصة المستعصية في ظهره مما حدى بي الى اغلاق باب الغرفة ورائي والخروج من البيت.

كانت الساعة حوالي التاسعة والربع، والشمس محتجبة وراء مزق غيوم بيضاء باهته ذات حواش مؤطرة بالنور الاصفر الفاقع، والمدينة ضاجة بالحركة مثل اي يوم مشمس عادي ومألوف ليس فيه مايلفت النظر اويبعث على الريبة خامرني احساس خفي بأن هناك من يسير ورائي يتعقبني متلصصا من وراء حجاب ما. عينٌ سرية بين الاف العيون المحيطة بي تتعقب خطواتي التي بدت مرتبكة وقلقه ولكنني لم اكن اجرؤ على الالتفات الى الخلف الى ان صادفني كشك صغير لبيع الكتب القديمة والمجلات الدورية والصحف اليومية تصفحت جرائد اليوم مستعرضا أحدث الاخبار وخصوصا المحلية التي لم اصدق منها حرفا واحداً وأنا ازيغ النظر متابعا كل الوجوه المتعاقبة حولي، بيد ان الوجوه المتسترة وراء ستار من التجهم واللامبالاة توحي به مشاغل يومية لم تضعني في مصاف اليقين من وجود عين ذات نوعية خاصة وجوه مألوفة وعابسة، واحياناً بليدة وعادية الى حد الألم تناولت إفطاري في مطعم شعبي ثم ذهبت مباشرة الى المدرسة تقدمت بطلب اجازة عن التدريس لمدة اسبوع واستدنت من المدير مبلغاً من المال متذرعاً بأنني مريض وينبغي مراجعة الدكتور لم أحبذ العودة مباشرة الى البيت تحسبا لاحتمالات المراقبة. عين مجهولة متيقظة تلتصق في ظهري دائما مثل رصاصة مستعصية احملها في داخلي اينما ذهبت ولكني أجهلُ لاي من هذه الوجوه تكون تلك الرصاصة اللعينة منذ خروجي من سجن النفحة وأنا أتهيب مواجهة الناس عموماً او الاختلاط بهم في تصوري ان كل من ينظر باتجاهي حتى ولوكان ذلك مصادفة غير مقصودة يحمل نحوي نوايا غير نزيهة تدعوني الى التزام الحذر والاقتصاد في كل تصرفاتي وحركاتي وقد تمكن مني هذا التصور الفظيع في الآونة الأخيرة الى الحد الذي بت فيه احاذر حتى الاقتراب من الجدران والاطفال والنساء حتى البغايا اشك في كونهن

مجرد بغايا عاديات. أما وفي غرفتي ولد عربي جريح بطلقة نارية يرقد شبه ميت فهذا وحده يكفي لحصري في زاوية ضاغطة وخانقة تدعوني - ولااعتقد اني ملوم على ذلك - الى التشكيك حتى في نزاهة علاقتي بملابسي التي ارتديها في السابق لم اكن كذلك كنت أفخر بين اصدقائي وأنا اروي لهم كيف تمكنت من الافلات من اعين رجال المخابرات والجواسيس اوكيف تخلصت من دورية ليلية بعد منع التجول بعد مطاردات وتهديدات بعضها بالعربية وبعضها بالعبرية.

فاشرب بطحية كاملة من عرق رام الله المحبب الى نفسي واذهب إلى النوم مستخفا بكل اجراءاتهم الأمنية ومحاولاتهم اليائسة لجعلي واحدا من القطيع الداجن وعنصرا مشلولا يخاف من حركة ظله كما انا عليه الآن كنت مملوءا بالأمل والتفاؤل والغد المشرق القادم من رحم المستحيل كنت احمل هويتي الحقيقية في داخلي واعلن بصوت مرتفع وبكل ثبات وعزم عن انسانيتي ومبادئي التي أرفض ان اساوم عليها مهما كان الثمن باهضا وثقيلا، ولكن خمسة عشر عاما من التعذيب الجسدي الذي لاتحتمله حتى الحيوانات والالغاء النفسي في قبو رطب ونتن والتلويح الايحائي الماكر بامكانية عودة الحياة برغم كل شيء آخر كانت كفيلة بتجريدي ليس من هويتي وانسانيتي ومبادئي التي دفعت ثمنها كل ماالملك فحسب انما كل شي من الممكن ان يحترمه الانسان في ذاته كل شيء من الممكن ان ارتكز عليه كانسان عادي محكوم بشروط حياتي العادية إنسان مثل الآخرين على اقل التقديرات وليس في طليعتهم المستنيرة دخلت القبو في سجن النفحة الصحراوي رجلاً طامحاً الى الكمال ومملوءاً بالتحدي لكل ما هومزيف ومنحرف وغير شريف ولكني خرجت منه مجرد حطام بشري فائض عن حاجة الحياة. ربما اصراري على البقاء حياً لحد الآن هوفي الواقع ليس اكثرمن تشبث غريزي بأذيال حياة آفلة، مثل تشبث كل الكائنات الحية الاخرى بوجودها الحياتي الذي يفتقر الى الاقناع السليم لمعنى هذا الوجود الباهت.

المرأة هربت مع تاجر مرابي يهودي، وهي الآن - على حد علمي - اشبه بجارية تستقبل في شقتها المؤثثة في وسط حيفا أشهر وجوه المجتمع الراقي من عرب ويهود والابن البكر الوحيد ضاع في ارتباك النزوح المتسرع والفوضوي الذي أعقب هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ من اريحا وكل الجهود والتوصيات في البحث عنه ذهبت ادراج الرياح إنقطعت اخباره نهائيا والاقارب كلهم نفضوا ايديهم عن عاهة مشوهة يفترض انها كانت ذات يوم انسانا شريفا والرفاقق بدأوا - وهم محقون بطبيعة الحال - يتوجسون ريبة مني ويتحاشون الألتقاء بي على اعتبار اني لم اخرج من السجن ولم أعد الى الوظيفة الا بعد أن خنقت الانسان النزيه بداخلي واقمت مكانه تمثالا تشي كل ملامحه بالسقوط والخيانة والانسحاب الذليل من الساحة وقعت لهم على كافة التعهدات ودونت وثيقة رسمية لكل المعلومات التي طلبوها مني، وها أنا وحدي اترسب في عالم صاخب يموز بالتناقضات والانحدار مجرد جثة مشوهة تتنقل بين قبرين منفرين بين مدرسة تدرس التاريخ على نحومشوه وغرفة مؤجرة لاتصلح حتى لأيواء الكلاب السائبة، احمل في وجهي المستباح رمز خساراتي المزمنة، وفي صمتي المكروب تتوالد الى مالا نهاية إرتحالاتي المتعثرة الى الداخل المعتم.

اضطربت وتجمد الدم في عروقي حين حياني صديق لااذكر بالضبط كيف نشأت علاقتي به ومتى كان ذلك وقبل ان افيق تماما من دهشتي المباغتة كان الصديق قد أفلت يدي ببلاهة لاتدل على التصنع وودعني بذات الحرارة الساذجة التي فاجأني بها وواصل مسيره المعاكس ضائعا في زحمة الشارع كذلك وقفت مضطربا باحراج وقلق عند مدخل أحد المقاهي الشعبية بسبب تكشيرة احد الزبائن الجالسين بالقرب من الباب وحملقته المفعمة بالتوجس والغموض في وجهي الذي انسحب الدم منه الى درجة اني عدت ادارجي باضطراب مرتبك الى الشارع وانا اسائل نفسي فيما إذا كان هذا الوغد من رجال الشرطة السرية اوجواسيس الحاكم العسكري. اتوجس على نحومبهم ان هناك من يحث الخطى ورائي فضاعفت من سرعة مسيري محافظا في الوقت ذاته على عدم فقدان السيطرة على اعصابي المتوترة لماذا كشر بهذا النحو الصفيق حين رآني ادخل الى المقهى؟ تلفت متهيباً الى الوراء. كان الشارع مزدحما بالسابلة كلهم يحملون وجوه المخبرين المتخفين وراء شتى الاقنعة.

اخذت بعض الادوية من الصيدلية وخرجت مرة اخرى الى الشارع المخيف والذي ازداد - بحكم وجود الادوية بحوزتي - رعبا وعدم ثقة لماذا اصبحت شوراعنا كئيبة ومخيفة الى هذا الحد؟ كل الشوارع مخيفة. كل الوجوه مخيفة. كل الهواجس مخيفة. كل مايصادف العين اويستثير الحس يحمل الخوف هوية يشترك الجميع في اقتاتها بهذا الشكل اوذاك حياة خائفة ترقد في كل شي يقع عليه البصر او تتوجسُهُ الحواس.

تعمدت الدوران في ازقة فرعية متداخلة وضيقة لتضليل من يتعقبني، ثم وقفت متلفتا في مداخل الزقاق المؤدي الى البيت وحين لاحظت خلوه من البشر صعدت السلم الاسمنتي قفزاً توقفت لاهثاً عند باب الغرفة متصنعاً الهدوء والوقار. فتحت الباب العتيق ودخلت فطالعني بوجهه الشاحب المنقبض ونظراته المتوفزة التي تشي بالذعر وعدم الاطمئنان كان ينظر بوجهي مباشرة كما لو انه يتوقع من جانبي شراً بيد اني طمأنته بابتسامة فاترة لاتخلومن جفاف مع اني لم أعثر على كلمة مناسبة ازيد فيها من طمأنته وازيل بها بعضاً من ذعره الواضح لفنا صمت في غاية الحذر والترقب فيما كان هو يتفرسني بذعر اخرس واجم تقيأت سؤالاً باهتاً سقط عفوياً في

جفاف هذا الصمت العصيب المخيم على الغرفة.
ـ الا تشعر بتحسن الآن؟
ومن غير ان يفارق نظره المرعوب وجهي هز رأسه هزات غير ذات دلالة وهو يهمس بصوت واهن
ـ اكاد اموت من العطش
سارعت الى وضع الادوية على السرير وهيأت له قدحا من الحليب واذبت فيه حبوباً مسكنة للألم ثم اسندت رأسه على صدري وقربت القدح من فمه كان يتابعني بحذر واهتمام لايخلو ان من ريبه، فيما كنت اهيء له قدح الحليب من غير ان يفرط في امر مراقبة الغرفة العتيقة، المتصدعة الجدران حاول ان يستعين بيديه المطروحتين الى جانبه للامساك بالقدح ولكنه لم يقو على تحريكهما كما ينبغي فشخص ببصره المتهيب نحوي باستطلاع وتمعن. ارغمته برغم المعارضة الشديدة على شرب كل الحليب في القدح انقبضت في البدء قسمات وجهه الاسمر الشاحب الى درجة حسبته سيتقيأما شرب ولكن هذه القسمات القروية الحادة سرعان ماانبسطت بانتشاء ورضى. سألته وانا استبدل ضماداته الطبية
ـ كيف دخلت الى السقيفة؟
واشرت له برأسي باتجاه باب الغرفة فأجاب بحذر وهو يرمقني بطرف خفي
ـ لاادري بالضبط كيف حدث ذلك، ولكن المطاردة كانت شديدة أوشكوا أن يلقوا القبض علي كانوا يطلقون علي النار، وبعد ذلك لاادري ماالذي حدث
سالته متعمداً لهجة المبالاة
ماذا فعلت؟
رفع راسه نحوي مندهشا ومازال الحذر يسم ملامحه غير المستقرة متأوهاً بألم حين يضغط مشد الشاش على موضع الرصاصة وبرغم تعمدي تكرار السؤال عليه الا انه بالمقابل تعمدو باصرار على عدم الاجابة حتى تيقنت بانه لن يجيب مهما كلفه ذلك على سوال مهما كان مصدره يرفض الاجابة عليه بيدان فضولي المتزايد في كشف المزيد من الدواخل وجس النبض اكثر دفعني الى القول
ـ هناك رصاصة مستقرة في ظهرك هل استدعي طبيباً؟
وكما توقعت تماما، انتفض مذعورا في مكانه وان لم يستطع ان يتزحزح عنه هاتفاً بقوة لاتخلو من ذعر
ـ لا.. ارجوك انا بخير ولاحاجة بي الى طبيب.
سالته متصنعا الدهشة
ـ والرصاصة! نحن لانستطيع استخراجها من جسمك لابد من الطبيب
قال بجدية حازمة لاتتلاءم وعمره
ليس مهما استخراج الرصاصة من جسمي المهم ان لايأتي أحد الى هنا ليومين او ثلاثة
سالته وانا احدق في وجهه
ـ وبعد ذلك؟!
قال بهدوء
ـ سأغادر غرفتك بنفسي لجدران استطيع المشي، وسأشكر لك صنيعك هذا مادمت على قيد الحياة
أضاف وهو يغمض عينيه المتورمتين
ـ ارجو ان تكون قد فهمتني
واحسب اني فهمته حقا، ولكن ليس كما يريدني هو ان افهمه إنما على الارجح كما يجهل حتى هو مامعنى ان يتحمل ولد في الخامسة عشرة من عمره الام رصاصة قاتلة راقدة في جسده على ان يراه انسان لايرغب في رؤيته الخوف مماهوا سوء من الرصاصة. الخوف مماهو اسوء من الموت. خوفه.. خوفي.. خوفنا.. خوف الاخرين.. خوف هذا العالم المتعب المنطوي على مخاوفه الكثيرة والمتنوعة خوف الاشياء من جفاف الجذور وتلاشي القناعات الخوف من كل شي ومن لا شي في ان واحد. وصلتني غمغمته المتحاملة كما لوانها تجيء من عالم بعيد
ـ اعرف ان وجودي يضايقك ولكن كما ترى ليس باليد حيلة فأرجو المعذرة
ابتسمت بحرارة وانا ازرع بصري في وجهه الطفولي الحاد الناضح بالام كل الرجال المنكسرين ذلك الوجه القاتل في براءته القاسية الذي يبوح علنا وبكل جرأة بعثرات كل الذين انحرفت بهم المسارات فحملوا صلبانهم لوثة وعي حاد لاينموعادة بمثل هذا التوهج الا باذهان القلة من المتعبين على هذه الأرض. كنت الى جانبه ولداً حالماً ووديعاً في الخامسة عشرة من عمري أستمع الى أحاديثه الرجولية المفعمة بالدلالات والعمق متدثراً بخيبتي مقعياً على طرف السرير كمنبوذ لامكان له بين الرجال الكبار فأحلق في فضاء رحب وشاسع امتطي احلام الطفولة النقية مرتديا الغيوم اجنحة ووجهتي السماء اواصل رحيلي المزمن نحو عوالم تكمن في الذاكرة اغفو مطمئنا في رياض زاهية الالوان ممتدة على مد البصر احلق بين الغيوم المهاجرة نحو الجبال الشاهقة تومض النجوم في جبيني وعلى راسي يستقر تاج من الضوء والانبهار قمر خجول على حين تستفيق الشمس في الصدر فتاة قروية باهرة الجمال والانوثة تنضح نورا ومحبة تهمس بخجل الانثى المشتاقة.. لقد انتظرتك طويلا فلماذا تأخرت كل هذا الوقت؟ يسألني مستغربا
ـ لماذا تنظر نحوي هكذا؟
اتنفس بعمق وحرقة وانا اجيب
ـ لاادري يخيل لي اني ارى فيك شيئا حسبته مات في داخلي منذ وقت بعيد

× × ×

في يومه الخامس بدأ يجتاز مرحلة الخطورة على نحو واضح وان لم يشف كما ينبغي لم يكن يستطيع الجلوس بمفرده وحتى الحركة البسيطة تترك فيه اثرا مزعجا فتتقلص عضلات جبينه الكالح ويزم فمه بوحشية وتلوح في شحوب وجهه امارات التعب والارهاق، ولكنه مع هذا يغالب ضعفه ويبتسم لي بفتور حينما يراني منهمكا في مراقبته عن كثب وبفضول سادر يصل احيانا الى حد البلاهة. لم اكن اجد بنفسي القابلية على الرثاء له، ولااعتقد انه ينتظر مني ذلك كما لم اكن اراه - مهما ضيقت زاوية نظري - من أولئك الصبيان الطائشين الذين يلعبون في النار فتحترق اصابعهم. انه أكبر من ان ينتظر مني كلمة اشفاق وأسف لما هو فيه من الام واوجاع قد لايحتملها بمثل هذا الجلد حتى من هو اكبر منه سناً واصلب عوداً، وكنت بالمقابل أجد في قابليته العجيبة على تحمل مالا طاقة لي في الواقع على احتماله شيئاً من الوخز الداخلي. ادانه من نوع ما، فبذل ان اشفق عليه او اعلن عن اسفي له اجدني منساقاً وراء مشاعر الحسد والاكبار معا فلو سئلت الآن لماذا آويته وهو مطارد من قبل الشرطة ومازال البحث عنه جاريا لما عثرت على اجابة مقنعة ليس اقناع الآخرين فحسب، إنما اقناع النفس ايضا. كما ان رعايتي له وهو معلق بين الحياة والموت لاتعني بأي شكل من الاشكال عطفا عليه او لمجرد الاعراب عن شعور انساني محض، وتحملي لمسؤولية ايوائه التي قد تسوقني ببساطة الى ساحة الاعدام او سجن النفحة ثانية لاتحتمل بحكم الضرورة كوني مسؤولا عن الطريق الذي اختاره هذا الولد المندفع فدفع الثمن باهضا ليس هذا مايدفعني وبشكل ارغام ذاتي قاهر ليس بوسعي التمرد عليه من الانحياز الى جانب هذا الولد الجريح برغم كل شيء آخر، انما بالاحرى لأنني وبكل مرارة ورعب ارى فيه الجانب الميت في داخلي وقد بدأت تدب الحياة فيه. ذلك الجانب المعتم الذي ترقد فيه جثة مدانة هي كل ماتبقى مني كانسان يحفل ماضيه بالكثير الذي يستحق الاحترام. جانب مات منذ خمسة عشر عاما وها هو يستفيق جريحا من عمق التحدي والاصرار على البقاء ينهض فتيا مثقلا بالوعي برغم قسوة الأنكسار وهول الهزيمة يرتدي الامه وجراحاته وجها انسانيا مستعاداً ويمشي برغم الصعاب وعوامل الالغاء مجرجرا خطاه المتهيبات على طريق شائك يحمل مذاق الفجيعة وانحسار الأمل.

انتبهت اليه فيما كان هو يحاول عبثا الاتكاء على الوسادة. سارعت الى نجدته فشكرني باقتضاب ومضى يحملق في السقف ناولته قدحا من الحليب فتجرع منه قليلا ثم تركه الى جانبه بين لحظات متباعدة يرمش باعياء ويزفر متأوهاً، وكنت افكر بان الرصاصة الكامنة في داخله تؤذيه على نحو قاتل ولكنه من ذلك الصنف من الناس الذين لايبوحون باسرارهم حتى امام اقرب الناس اليهم. يكظم الامه واوجاعه وراء شفتيه الغليظتين ويغيب في صمت مأزوم بليغ الدلالة. ابلغ كثيرا من ثرثرة مدرس للتاريخ يعرف جيدا ان كل مايقرأه ويردده من بصمات وتشويه مدرس للتاريخ إنحرف به تاريخ منحرف سالته وانا افرك اصابعي باحراج

- هل سبق لك ان قرات شيئا عن التاريخ؟

حدجني بامعان لايخلو من دهشة

- طبعا. . اعني الدروس المخصصة. . لماذا؟

ضحكت باقتضاب وانا اردد متلعثما

- التأريخ من الدروس الشيقة انا مدرس للتأريخ

انتزع بصره من وجهي وقذفه باتجاه السقف، نهضت متثاقلا الى الخزانة الخشبية وعملت لنفسي قدحا من عرق رام الله، وحين رأيته يحدجني متفحصاً سألته: -

- اتشرب؟

هز رأسه نفيا وشاكراً بتمتمات غير مفهومه وعاد الى الغوص في السقف المتساقط الطلاء جلست ثانية على السرير وتجرعت من القدح فالتهب بلعومي بمرارته الحامزة. سمعته يدمدم من بين اسنانه بلهجة اعتذار

- لقد ضايقتك كثيرا لم اكن احسب انني سأبقى كل هذه المدة

ثم التفت نحوي نصف التفاتة فيما كان رأسه يتكىء على الجدار ابتسمت له مشجعا ومسايرا سيل اعتذاراته التي مافتىء يرددها على مسمعي كلما رأني مهموما اوصامتا ولد على درجة عالية من الحساسية وعلى درجة غير اعتيادية من الوعي وكنت اسائل نفسي بأنه كيف يستطيع ان يقضي خمسة عشر عاما اخرى من عمره في هذا العالم الشرير دون ان يصاب بالجنون؟ لأن امثاله في اعتقادي لايعمرون طويلا فاما ان يصابوا بالمس وبالتالي بالانتهاء، واما ان يضيفوا للتاريخ شيئا يثير الفخر والاعتزاز

- ابدا، المهم ان تشفى من اصابتك الآن

قال بثقة غريبة وهو يزرع بصره في الباب المغلق

- سأشفى. يجب ان اشفى

تجرعت ثانية من القدح الحليبي المر المذاق وغامرت في مد جذور الحديث نحو جزئيات حياته الخفية

- سيغضب ابوك حينما يعلم انك قمت بمثل هذا التصرف الطائش

قال باعصاب هادئة

ابي مات تحت التعذيب في سجن النفحة

تيبست اصابعي على القدح وانا اتلقى هذا الاعتراف الصاعق في هدوئه وبساطته. لِلحظة سريعة مرت في ذهني وجوه عديدة اختفت في سراديب وزنزانات وزوايا صحراء النفحة المهيلة والغامضة ولم تظهر لحد الآن، وقد لاتظهر مطلقا. هتفت ومازلت تحت تأثير الدهشة المباغتة

- منذ متى حدث هذا؟

- قبل ان أولد انا. . امي هي التي اخبرتني بذلك

انفلت من لساني تسأول لم اكن أحبذ طرحه على هذا النحو المتسرع
- يعني منذ حوالي خمسة عشر عاما . . اليس كذلك؟
- تقريباً . . .

قالها بلا مبالاة ومضى يسرع ببصره الحالم عبر الباب والجدران والسقف المتساقط الطلاء، في عوالم بعيده وقرى مهملة على سفوح الجبال، وبساتين البرتغال والزيتون المثقلة بالثمر الناضج. بدات وبشكل جدى بل قاتل في حديثِهِ، أشعر انه برغم صغر سنه فهو من الضخامة بحيث اقف امامه بتهيب، وخوف اقف الى جانبه متحسساً ذلك الوخز الجارح الذي مابرح يلدغني من الداخل بلا رحمة أمتليء بالادانات والتضاؤ ل اتجرع ماتبقى من القدح دفعه واحدة وانهض متثاقلا لملئه ثانية وانا أتساءل
- وامك هل تعلم عنك شيئا؟
ابتسم بذات الهدوء وهو يؤكد
- لاادري، فقد اخبرتها اني ذاهب لزيارة اعمامي في اريحا لعلها الان سمعت بعض الاخبار غير السارة
عدت الى مكاني على السرير وانا اتذوق القدح مع ان حرارة القدح الاول لم تفارق بلعومي بعد. اضاف وهو يوغل في بعده عبر السقف المتساقط الطلاء - ستشعر امي بالوحدة أثناء غيابي تحبني اكثر من نفسها تصور انها تمضي اكثر من نصف الليل وهي تحكي لي القصص والحكايات الجميلة الشيقة انا اعرف ان ماتقوله قد لايكون صحيحا كله لكنه أقل تشويها من كتب التاريخ التي ندرسها امي امرأة رائعة حقا ولكنها مسكينة تحلم بالكثير ولكنها لاتحصد في النهاية سوى المآسي والهموم والاحزان.
دفعت القدح كله باصابع مرتجفة في فمي فاحترق صدري كما لو ان ناراً ملتهبة اندلعت على حين غرة في كوخ من الخشب الجاف فتداعى محطما بسرعة صاعقة ليس الخوف وحده مانعاني في زمن الخوف والرعب الدائم انها الكذب ايضاً، زمن كهل يرتدينا جبة عريضة من الكذب المتفق عليه حياتنا بمجملها كذبة، كذبة سمجة رديئة ولكننا نجهل من الذي كذبها علينا بمثل هذا المنطق المقنع والبراق نحن جميعا ضحايا كذبة قذرة قادتنا الى هذا المنحدر الرهيب وهانحن ندفع الثمن عن طواعية حتى دون ان نسأل عن السبب. خمسة عشر عاما من عمره الفتي كان نائما بوداعة كاذبة في ظل أمن كاذب وماتبقى من هذا العمر الكاذب سيظل ابدا يحمل في جسده قبله رصاصة كاذبة وسيبقى ابدا مثلنا جميعا يتخبط في مدارات متنوعة من الاكاذيب. انها البداية فقط. بداية التعب والخسارة المزمنة التي تريدينا من الداخل ومازال طريق الاكاذيب من أوله لم أصدق اذني وانا اسمعه يتحدث على هذا النحو الاليم.
- لن تبكي امي تعرف اسباب تأخري ستظل مقتنعة بأني سأعود اليها ربما حفرت لي قبرا بجانب قبر أبي وجلست عنده اكثر وقتها ابي كذلك اخبرها انه ذاهب لزيارة بعض اقاربه ولكنه لم يعد لحد الان ومع هذا فهي مازالت تنتظره حفرت له قبراً وكتبت عليه اسمه وقالت من هنا سيأتي الرجل الذي انتظره تجلس كل يوم بقربه وتحادثه في كل مايخصهما. تعتقد امي ان الذي يموت هناك سيعود الى قريته وهذه الـ «هناك» هي كل ماهو خارج حدود قريتنا الصغيرة فالموت بمعناه المحزن لايحدث الا هنا اما في الخارج فليس هناك مايستحق الحزن لاجله تقول امي انه الشوق لرؤية عزيز غائب وليس حزنا على ميت، ولهذا فهي تنتظر لم يجرب الانتظار أحد مثلما جربته امي. . أمي صنف نادر من النساء المتعبات إمراة كبيرة ومسكينة ولاتمل الانتظار. .
تأوه بحرقة والتياع، على حين نهضت أنا بذات الخمول المتبرم العاط برائحة عدم الاطمئنان. ملأت القدح ثم عدت مترنحا بعض الشيء لأتهالك باسترخاء على السرير الذي توجست انه يتنكر لي على نحو عجيب انتزع بصره من ذلك العالم الهانيء المختبيء وراء السقف ليسلطه بتركيز متعمد في وجهي وهو يؤكد بصوت منخفض ولكنه ليس ضعيفاً
- لقد كبرت في هذه الخمس عشرة سنة الظالمات كما لم يكبر أحد من قبل بمثل هذه السرعة لست صغيراً كما تظن نحن نكبر احيانا بسرعة يقف امامها الاخرون حائرين. خمس عشرة سنة من التشرد والاستلاب والضياع والحصار كفيلة بتعليم حتى الحيوانات الداجنة كيف تدافع عن وجودها.
وفجأة تساءل
- هل انت متزوج؟
شعرت بغصة تتعثر في حنجرتي فأدفعها دفعاً الى صدري بجرعة كبيرة من عرق رام الله، وحين استقرت ملتهبة وحافزة في معدتي التي بدأت تضطرب على نحو غير طبيعي اجبت باحراج
- لا . . لست متزوجا . . لماذا؟
تساءل ثانية
- وامك، هل هي على قيد الحياة؟
ضحكت باقتضاب منفعل وانا اقول
- امي ماتت قبل ان يتزوج ابوك من امك
تهللت اساريره بانتشاء جذل وهو يقول بلهجة طفولية حالمة
- يالك من سعيد تستطيع ان تفعل ماتشاء دون أن تحمل على ظهرك هموم غيرك ليس سوى نفسك تختار طريقك بمفردك غير آبه بأحد ولاتلتفت الى الوراء.
كنت محرجا وانا أرنو اليه فيما كان هو يواجه صعوبة في زخر الكلمات الثقيلة بذات الايقاع المؤثر الذي يريده ولهذا آثرت الانسحاب الى القدح فهو اكثر اطمئنانا من هذا الولد الذي على مايبدو وقد كبر في هذا الزمن السفيه على نحو مغاير لما يكبر عليه عادة الاولاد في مثل

سنه وفي غير هذه المواصفات الحياتية الشاذة قلت له وانا امصمص شفتي من طعم القدح الذي بدأ مفعوله يؤثر حتى على طريقه نطقي للكلمات

- لاترهق نفسك بالحديث كثيرا ولكن اذا كنت تود الذهاب الى امك سأحاول ايصالك اليها.

استطيع ان اوصلك القرية ولو على ظهري..

تداركت قولي متلعثما

- ارجو ان لاتعتبر اني متضايق منك، فهذا بيتك وبوسعك البقاء معي الى ان تتماثل للشفاء تماما.

تقلصت عضلات وجهه الذي بدأ أقل شحوبا وهو يحاول ان يبتسم

- انت انسان طيب. وانا اشكرك من كل قلبي

اضاف وهو يغمض عينيه المسهدتين

- برغم كل شي اخر مازالت الدنيا بخير

× × ×

دوي إنفجارات مروعة تهدر بعنف في عالم صاخب وضاج بالموت واقتحام المخاطر في ذاكرة النوم أوفي ذاكرة عالم يكمن وراء ستار الليل تولد كوابيس ثقيلة الوطئة خانقة. انفجارات قنابل هدير طائرات مغيرة زخات رصاص قصف جنوني انا اختنق في الظلمة حلم غريب ثمة مخمور افرط في احتساء الخمر يسير مترنحا بين موتين متقاربين كل موت يحمل وجوده هوية لايخطئها الظن حتى قبل ان تراه العين. عرق رام الله مغشوش ومر كالعلقم. سنابك خيول غازية تقرع صدر الصحراء العالم بأكمله يحترق مخنوقا باوجاعه المزمنة واكاذيبه المرعبة المسير بين موتين ليس سهلا على الاطلاق الكابوس يزداد قتامة وهولا. العالم يتحول الى فوهة بندقية تترصد رجلا افرط في تناول عرق رام الله المغشوش والرجل الثمل يركض منذ الازل ومابرح يلهث اعياءا في مكانه. انا اختنق.. تململت بذعر على السرير..

فتحت عيني بصعوبة. الطرق يتوالى بحدة كبيرة على الباب لم اخضع بسهولة لهذا التوقع المباغت لم أكن مستيقظاً تماماً ولم اكن بالمقابل نائماً. كنت مشلولاً في السرير شبه غائب وكانت الظلمة الحالكة مهيمنة كلياً على الغرفة حين انفجر الصمت بذلك الدوي المروع. قبضات قوية تدق الباب المغلق بالرتاج الحديدي من الداخل فتحت عيني بصعوبة واستقمت على السرير متحفزاً. كانت بيجامتي كلها مبللة بالعرق مع ان درجة الحرارة لم تكن مرتفعة قفزت من فوق السرير نافضاً خمولي ومصغياً بحذر الى وقع الاحذية خارج الغرفة. عادت الانفجارات الى الدوي في رأسي. أيدٍ بقبضات قوية معتادة على طرق الابواب الآمنة في ساعات متأخرة من الليل اشعلت ضوء المصباح وفتحت الباب متلكئاً ومكذباً ظنوني وما ان انفرجت الضلفة الخشبية عن القاعدة حتى طالعني وجه متجهم وامامه فوهة مسدس مسدده باحكام تذكرت على الفور اني رأيت هذا الوجه قبل يوم اويومين ولكن لاادري اين بالضبط. اشرأبت متطاولة من فوق كتفه رؤوس عديدة وتحلقت حوله فوهات اسلحة مختلفة اخرى ضباط وجنود وآخرون بملابس مدنية لاتخلو من اناقة امتلأ بصري الغائم بلون الخاكي كما امتلأ صدري بفوهات الاسلحة الاوتوماتيكية. صحراء قاحلة وجرداء كل المسارات والاخاديد والوديان والدروب تؤدي الى سجن النفحة الرهيب بهدوء هومزيج من التشفي والانتصار من جانبهم، وبلا مقاومة من جانبي هبطنا السلم الاسمنتي العتيق كان سكان البيت في طابقه السفلي محتشدين بذعر في الباحة الضيقة يحملقون نحونا بفضول وعدم فهم بيدان احداً منهم لم يسأل شيئاً اويتدخل فيما يدور. سرت بين جنديين مسلحين خافض الرأس تتناهبني نوازع مختلفة ولكنها تؤدي الى ذات النتيجة مجرد ذبيحة مستلبة تسير باستسلام الى مجزرة بلا مبالاة صعدت مع الجنديين المسلحين الى مؤخرة سيارة عسكرية كبيرة وقديمة. وكان مصباح يتيم يتدلى من شرفة بيت مجاور يلقي اذيال ضوء باهت على بقعة واسعة من الزقاق الآسن، وتحته - ضمن حدود هذه البقعه من الضوء - كحلم أبعد من ان يصدق رأيته بين جنديين مشمري الاكمام يقبضان على ساعديه باحكام وعنف ويدفعانه بقوة كان يترنح في مشيته العرجاء المتلكئة يواجه صعوبة بالغة في مجاراة الجنديين الصامتين مسيرهما مع انهما كانا يمشيان ببطء كبير. وكان جندي ثالث يزرع فوهة بندقيته الصغيرة في ظهره ربما بذات المكان الكامنة فيه الرصاصة تهالك مجهداً بينهما فأنهضاهُ بخشونة وارغماه على المسير بينهما. كان على وشك الاغماء من شدة الألم. رأسه يتدلى على صدره بيد انه سرعان ماينتفض مرتفعاً. رعشان طير مذبوح يستقيم يحاول ان يصل مؤخرة السيارة العسكرية بدون جدوى يتشبث يائساً بقضيب تثبيت الباب الخلفي زافراً بغضب واعياء يأمرانه بفوهات بنادقهم ان يصعد الى السيارة ولكنه لم يكن بالمستوى الصحي الذي يؤهله لتلبية مثل هذه الطلبات المعجزة نخزهُ الضابط بمؤخرة المسدس فتلوى متألماً وتهاوى على الارض وحين أنهضوه بغلظة ورطين لايخلو من زعيق تحشرج صوته اللاهث المتقطع.

- اقتلوني.. اقتلوني إذا.. كنتم رجا.. لا.. اقتلوني.. انذال. جب.. ناء.. وحوش...

تعالى الرطين الزاعق تحلق حوله بعض الرجال من ذوي الملابس المدنية يحد جونه بتشفي وسخرية ابتسم الرجل الذي لاادري اين رأيته بمكر وخبث كان انيقا ولكنه يشعرك منذ النظرة الاولى بكراهة فظيعة عصرت ذاكرتي لأستخلص من تشوشها المكان الذي رأيته فيه فلم أفلح خيل لي للخطة عابرة ان مارأيته من وجوه بشرية في

الامس أو قبله كلها كانت تحمل مواصفات هذا الوجه الماكر . . الماضي بأكمله بالنسبة لي مجرد طيف باهت لوجه مخبر أنيق حين رآني أحدق فيه تقدم مني بثبات من غير ان تمحي عن وجهه الشاحب الابتسامة المتشفية وقدم لي سيكارة من علبة سيكائر اجنبية مذهبة . تأملته بامعان أشار برأسه الى السيكارة فتناولتها منه باصابع مرتجفة
اين رأيته ياترى ومتى ؟
أشعل السيكارة وهو يقول بلغة عربية سليمة
- اعترف ان مهنتنا وضيعة . .
مازالت الابتسامة العريضة المتشفية مرتسمة على وجهه المغمور نصفه في ضوء المصابح سألته وانا امتص عقب سيكارتي باعصاب ليست هادئة
- هل انت عربي؟
هز رأسه علامة الايجاب فسارعت الى القول متذرعاً بارتباك
- اذن ارجوك . . قل لهم ان يرأفوا بحاله فانه جريح واصابته بليغة . . لماذا يعذبونه هكذا؟
هز كتفيه برشاقة وأومأ لي برأسه باسماً فتبارق شعره المرجل بعناية فائقة واستدار نحو الجنود الذين مابرحوا يحاولون عبثا ارغام الولد المصاب على الصعود الى السيارة، وتحدث مع الضابط دون ان اسمع مايقولان، بيد ان الضابط أومأ برأسه موافقا بعدها ساعده اثنان من الجنود على حمل الجريح الى جوف السيارة قذفاه الى الداخل المعتم فتكوم بين قدمي مثل خرقة مبللة ومهملة رفعته من تحت ابطيه واجلسته على المقعد الخشبي بجانبي كان منهكا ينضح العرق منه بغزارة وتأخذ سورة محمومة من اللهاث المتأوه . يكز على اسنانه بانفعال ومرارة حين سحبت يدي من وراء ظهره كانت ملوثة بالدم رفعتها امام وجهي بذهول كان الدم براحة يدي اسود بلون الظلام تقافز الجنود المسلحين الى داخل السيارة واخذوا اماكنهم حولنا جاء صوت الجيب الذي يقف في المقدمة واهناً مثل صرخة مكتومة بعدها تهدج محرك السيارة الكبيرة التي تقلنا مثل تثاؤب حيوان ضخم ومخيف ومن ثم تحركت متباطئة في الزقاق الذي بالكاد يستوعبها رمى رأسه على كتفي فتوجست دموعه تتسرب عبر قماش البيجامة الى جسدي عاد في ذهني طفلاً تذكر انه بأمس الحاجة الى دفء فراش امه وحنانها امه الآن غافية على مشارف حلم سعيد تنتظره ان يطل عليها من رحم المستحيل يجيء وحيدها متخطياً مصائب الدنيا وانكساراتها حاملاً الشمس بين يديه كما كانَ يحمل رغيف الخبز من فوهة التنور فتسأله عن الفتاة الجميلة ذات الضفائر الذهبية التي تضاء نوراً في جبينه المتألق فيقول لها باعتزاز . . انها زوجتي الا تعرفينها؟ افقت من شروري على همسه اللاهث
- جلبت . . لك المصائب . .
بلا وعي امتدت ذات اليد الملوثة بالدم لتربت على كتفه بمواساه
- لاتفكر على هذا النحو ابداً هذا موقفي الشخصي وانا مسؤول عنه كان من الممكن ان يمر كل شيء بسلام ولكن يخيل لي ان أحد المدنيين قد رأيته يراقبني . . لاادري بالضبط اين ومتى رأيته .
وحين حاولت ان اصفه له - حيث انه لم يركب معنا في السيارة - جاهد بصعوبة لرفع رأسه عن كتفي وهو يؤكد بحقد
- اعرفه . . انه جاسوس قذر، يعمل عندهم
كانت السيارة تخترق المدينة في فجر ضبابي رائق بدأت الحياة تتسرب في اوصال المدينة التي مابرحت مجللة بحلة من نعاس خامل يميل الى الهدوء والسكينة، ومن بعيد تجاوبت نداءات غامضة طغى عليها صفير قطار قادم من جهة مجهولة ينأى في رياح الفجر الهادئة، في حين كانت تتراجع من حولنا العمارات والدور وبعض المقاهي التي فتحت ابوابها والاكواخ القميئة المتناثرة كالبثور على وجه المدينة المتثائبة كنت مشغولا بالكثير من الأفكار المتعارضه بيد أني ماأن غربلتُ كل مافكرت به لم يبقَ في ذهني كحقيقة مسلم بها - سوى سيارة عسكرية كبيرة محملة بالجنود المسلحين والمخبرين وبقايا حياة ضائعة وثمة نكرة قلقة لاتستحق الذكر . خلفنا المدينة وراءنا وسلكنا طريقاً معبداً ولكنه غير مستقيم ولايخلو من حفر وشقوق وانحرافات خطرة تساءل باعياء وهو يلقي ببصره على الصحراء المترامية حولنا
- الى اين يذهبون بنا؟
تأملت طبيعة الارض وشكل الشارع الاسفلتي القديم فقلت
- لاادري بالضبط ولكن اذا إنعطفنا الى اليسار في طريق ترابي وعر يمر بين جبلين فاننا في الطريق الى سجن النفحة
رفع رأسه بصعوبة فرأيت في وجهه الشاحب المنقبض امارات الفزع والرهبة هتف بيأس
- مستحيل لايمكن ان اذهب الى هناك لن اموت كما مات ابي افضل ان اموت هنا على ان اموت في النفحة وجدت نفسي منساقا للاشفاق عليه مع ان حالتي قدلا تختلف عنه كثيرا تأملته بأسف وقهر ولكنني مع هذا تساءلت ببلاهة
- ومالذي نستطيع ان نفعله؟
اجاب بثبات برغم الضعف الذي ينتاب صوته
- سأفعل المستحيل سأنتحر ولن اذهب الى هناك
لم أجد مااقوله سوى ان اهيم مجددا في دوامة افكاري المتعارضة المملوءة بالتناقضات والعتمة ابتعد حد التلاشي فيما انا فيه من بؤس ويأس واحباط وغربة نفسية . وجع يتململ في الداخل يستفيق في صحراء قاحلة حمراء لاتكاد تنبت فيها نبته اويلوح في سمائها الساخنة طير ضال . مازالت اذكرها قبل خمسة عشر عاما عندما كنت مثقلا بأصفاد الحديد في سيارة عسكرية كبيرة تحيط بي وجوه الجنود وفوهات بنادقهم الصغيرة السريعة الاطلاقات . صحراء مجدبة ومخيفة تتكدس في الداخل المليء بكثبان الرمل الجافة ولم تهبط قطرة واحده، اويغير هذه الملامح القاحلة والكئيبة هاجس جديد،

حين عدت بعد خمسة عشر عاما محاطا بالضباط الوسيمين والمجندات المرحات في سيارة مدنية فارهة وانيقة اتلقى منهم السيكائر الاجنبية والمشروبات الغازية المثلجة . .

وهكذا آل كل شي الى الزوال ذرة رمل تلاشت في هذه الصحراء الرملية القاحلة حتى الاحساس باحترام النفس ولى وظل مكانه احساس غريب ومؤلم اشبه مايكون باحساس من اقترف ذنباً لايغتفر بواحدة من المحرمات هل اقترفت خطأ جديدا لأضيفه الى اخطاء مسيرة عمرها خمسة عشر عاما أم انني اخيرا وبمصادفة عجيبة عثرت على الطريق الواجب سلوكه؟ ألم افكر بالانسحاب نهائياً من الساحة حينما نفذت وبالحرف الواحد كل ماطلبوه مني وافشيت بحضور كل النكرات والاذناب مضمون آخر منشور سري كان مختبئا في ذاكرتي ؟ إذن ماالذي دعاني لأن اقدم على هذه المغامرة الخاسرة سلفا، وانا عرضة في الاساس لمئات ومئات العيون التي لاهم لها سوى رصد حركات الاخرين واستنطاق سماتهم وملامحهم؟

هناك دائما وضع معين يمتلك قدرا من الابهام يكمن عادة بين فاصلتين متداخلتين الى حد التشتت وعدم الالمام بحدودها المقصودة، قد لايكون البحث عن انسب الحلول المطروحة هو المقصود بمثل هذه الحالة النفسية الصعبة بقدر مايكون الاستنجاد بأي حل مهما كانت صعوبته وقسوته لانقاذ الانسان من نفسه وهواجسه وافكاره التي لاترحم زخم هائل من الافكار والتوقعات والتصورات ولاشي في كل هذا يمكن التشبث به مجرد عتمة صحراوية مروعة تختنق بالاف وملايين الحركات الفكرية القلقة والمضطربة . كل تال مخيف يلغي الذي قبله، اوعلى الارجح يطغي عليه وهكذا . . الى مالا نهاية . انعطفت السيارة العسكرية متباطئة في طريق ترابي ضيق ومتعرج فتوالدت عند الباب الخلفي طبقات صفراء كثيفة من الغبار الصحراوي طريق وعر بين سلسلتين من التلال الصخرية البارزة غير واضح الملامح فأيقنت بلالبس او ابهام اننا في الطريق الى مصنع الترويض المعهود الذي لااجهل الان كم بلزمنا من المسير المترنح في مثل هذا الطريق الوعركي نصله . مصنع الالغاء الحتمي والموكد قبض باصابع متشنجة على كتفي وهمس باجهاد لاهث

- لن اذهب معهم بمثل هذه السهولة

سألته بيأس

- وهل باليد حيلة؟

قال باصرار

- سأقفز من السيارة

التفت نحوه غير مصدق

- انت مجنون

- بل في كامل عقلي



ـ انت جريح والبنادق تحيط بك من كل جانب
قال بحده لاتدل على ماهو فيه من ضعف
ـ كفانا موتا في السراديب الرطبة كفانا خنوعا امام اساليبهم القذرة لن اموت راكعا بين اقدامهم ، ساموت كما تموت الاشجار وليس كما تموت الحشرات والحيوانات الداجنة
قلت متلعثما
ـ تريث قليلا ارجوك فليس بالامر السهل تحقيق ماتفكر به الهرب من هذه البنادق أمر لاتحققه معجزة
قال محتدا
ـ انا لاهرب. انا ارفض ان اموت كما يريدون سأموت كما اريد انا . .
تأوهت بحرقة والتياع وانا اردد
ـ قد تتعدد الاسباب المؤدية الى الموت ، النتيجة واحدة
هتف متسائلاً
ـ هل الموت في سرداب نتن مثل الموت على صدر الارض الرحبة؟
تلعثمت وانا احاول ان اقنعه بتردد مقهور وعاجز
ـ ياعزيزي لاتكن طائشا اكثر مما ينبغي . . دعنا نفكر بهدوء
قال متألما وهويزرع بصره الغائم في الغبار المتصاعد من وراء السيارة
ـ لااحتمل التعذيب تحت سياط النكرات واحذية الاذناب . . انهم وحوش . . الا تعرفهم؟
ـ بلا ، اعرفهم ومع هذا ادعوك جادا ان لاتتسرع في اتخاذ قرارك الأخير
قال باصرار وعزم
ـ اتخذت قراري الاخير ولن اتراجع عنه
هتفت يائسا
ـ ارجوك ان تفهمني
قال بذات الاصرار والحزم
ـ لن اذهب الى النفحة
كانت السيارة العسكرية تتأرجح على الطريق الترابي متباطئة مثل انثى فيل على وشك الولادة ، وفي جوفها المنفوخ العديد من الكائنات الصغيرة وكانت الشمس قد ارتفعت بمقدار ذراع اويزيد قليلا عن قمم التلال الشرقية فبدت السفوح الجرداء وكثبان الرمل والوديان منتشرة عبر فجوات الغبار. عالم راكد في المأزوم المأزوم ليس فيه مايدل على ما هوغير طبيعي اوخارق للعادة قال وهويركز بشبه غياب نظرة في طبقات الغبار المتصاعدة
ـ انت يجب ان تبقى اما انا فليس امامي اختيار آخر
التفت نحـوه بفـزع ، وانـا اراه على هذا التصميم الغـريب على المواجهة الخاسرة
ـ ولكنك ستموت لامحالة
انتزع بصره من الغبار ليحملق بذهول في وجهي يتساءل
ـ وهل تعتقد اني سأكون حيا في النفحة؟
لفنا صمت مأزوم ، متوتر فنقلت بصري باتجاه شاشة الغبار الصفراء المتعامدة في فضاء خانق هوكل مانراه في هذه اللحظة المنكمشة من العالم الواسع .

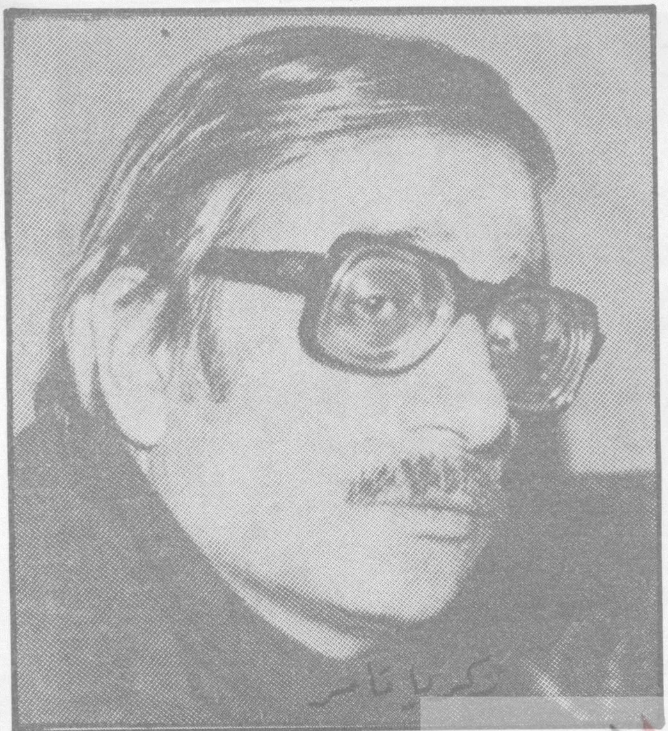
عالمنا المضاع بين موتين مؤلمين كل منهما اقسى وافظع من الاخر الرفض موت والقبول موت وتلك هي كل الاختيارات الواجب التسليم بها تلك هي كل ماتبقى لنا من هذا العالم الكريه عالم الاوجاع المزمنة والرعب الدائم واكاذيب السفهاء والماجورين .
بشكل مفاجىء وغير متوقع حتى بالنسبة لي قذف بجسده في الغبار رأيته يتضالح عند الباب الخلفي للسيارة المترنحة كتلة بشرية من الغبار تدحرجت في البدء وراء السيارة ثم استقامت ترنح جسده بنفس مسير السيارة المتباطئة قبل ان يسقط ثانية في الغبار نهض متحاملا على نفسه بصعوبة فبدأ شبحا معتما من الغبار يتضالع في نقطة ليست بعيدة عن مرمى البصر افاق الجنود من ذهولهم المباغت وتزاحموا عند الباب الخلفي بتأهب لايخلومن اضطراب وتردد . وجهوا رشاشاتهم الاوتوماتيكية الصغيرة نحو كتلة الغبار المتضالعة في الطريق المترب كان واقفا مثل شجرة صحراوية عميقة الجذور ترفض الانحناء لعاصفة عابرة . استفاق ومض خاطف من فوهات البنادق السريعة الاطلاقات ، وثقبت مع صخب محرك السيارة التي اوشكت على التوقف زخة رصاص متقطعة وهائلة الرنين من بين ساقي جندي منفرجتين ومتسربلتين بالخاكي رأيت جسداً ينبثق من فجوات الغبار ينهض مترنحا يتوقف دائراً حول نفسه ، ثم سرعان مايتهاوى على صدر الارض في قلب عراء رحب انجلى عنه ـ الان ـ الغبار يومئ بيده ملوحا بيأس ثم يرقد بسكون وكانت الشمس مجرد عين ملتهبة تحدق فينا برعب تحترق في جوف سماء بعيدة ، شاحبة تقطر نوراً اصفر كالذهب المنصهر يتساقط بغزارة على الارض الساخنة المسكونة بالصمت والذهول . . . .

× **النفحة : هو احد السجون المعروفة في الارض العربية المحتلة**

الحرب في القصة القصيرة

من الالتزام الى الجمال والفن

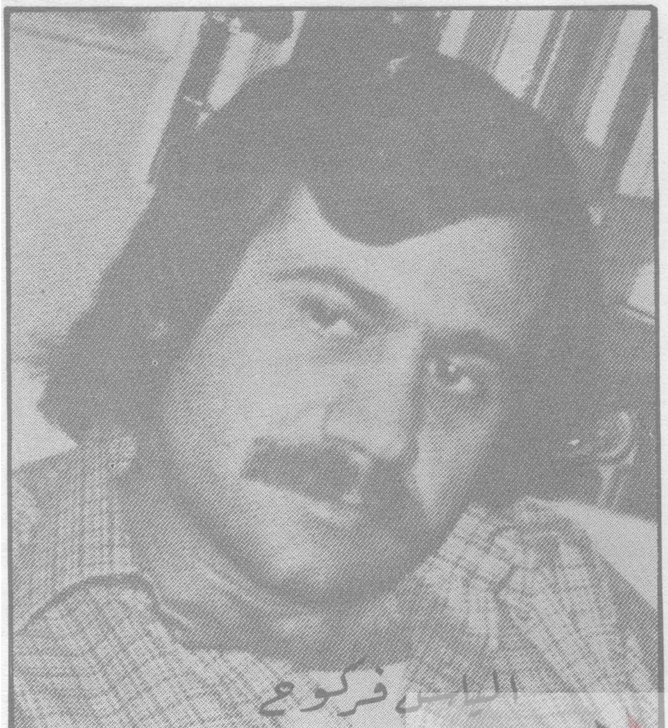
احمد المعلم



الأنسان العربي لا يرغب في الحرب، ولا يطلبها لذاتها، بل إنه يجنحُ إلى السلم، ويرغب فيه، ما وجد إلى ذلك سبيلاً، ولا يعني هذا أنه مستسلم، يرضى بالأمر الواقع، فهو إن كان يميل إلى السلم، فإنه في الوقت ذاته حريص على حقه؛ في طبيعته حب لفعل الخير والمحبة والسلام، كما في قلبه نزوع إلى الجمال والفن، حيث أن الجمال والفن والخير والمحبة والسلام كلها تتطلب الهدوء والاطمئنان، فإن افتراق الهدوء عن الاطمئنان، يعني قلقلة في الحياة الفردية والاجتماعية، فيبطل عندئذ فعل الأبداع ويتوارى، ليحل محله نزوع القلق، والرغبة في إراحة الضمير من العذاب. وقطعاً لا يستريح الضمير الفردي وشعوره بالذل قائم. فآية راحة الضمير تحتكم إلى التساوي، والحرب بما هي إنقاص لقدر المساواة فإن راحة الضمير غير موجودة.

نميّز في الحرب حربين: الحرب الهجومية والحرب الدفاعية، وليس الفاصل بينهما عميقاً، فاذا كانت الحرب الدفاعية تسعى إلى الاحتفاظ بالأرض والكرامة، على





الرغم من القوة الضعيفة المتوافرة فإن الحرب الهجومية تجيء كردة فعل على الحرب العدوانية، طامحة إلى انتزاع حق سلبه الأعداء، والاحتفاظ بالأرض والكرامة للفرد والجماعة.

تجربة الحرب على الأرض العربية تلتقي مع تجاريب الشعوب الأخرى، وكما لكل تجربة فرادة خاصة، فإن الحرب العربية أوجدت خصوصيتها المتميزة، على المستوى القومي وعلى الصعيد الأنساني، وقد نرى أن الظروف قد فرضت مثل هذا التميّز، وهذا صحيح! ولكنْ متى نعزل عن الأنسان ظروفه وحياته؟!.. إن الانسان لا يستطيع أن يفصل بين الظروف والحياة في تواجدهما على ساحة الفرد والجماعة الحياتية، وبالتالي فإن لكل حرب ظروفها وملابساتها الخاصة بها. وماالحرب العربية في مواجهة العدوان إلا واحدة من هذه الحروب في سبيل تعزيز موقع السلم وتثبيت مفهوم الحرية والعدالة والكرامة على الأرض.

فالحروب العربية في العصر الحديث تبدأ من نهاية الاستعمار العثماني للبلاد العربية، في الحرب المعروفة تاريخياً بحركة الشريف حسين، والمتواقتة مع الحرب العالمية الأولى وما تخلّلها من نكوص من جانب الحلفاء في حق الشعب العربي في الوحدة وتقرير المصير، وفي الحرب العالمية الثانية حيث نرى الأمة العربية متأثرة بهذه الحرب، نتيجة لارتباطها بالدول الاستعمارية: بريطانيا وفرنسا وايطاليا، وفي حرب نكبة فلسطين التي خاضتها الجيوش العربية الناشئة وقيام الكيان الصهيوني في الوطن العربي على الاستهتار والعدوان، والحرب العدوانية الثلاثية: العدو الصهيوني وفرنسا وبريطانيا على مصر، وحرب حزيران ١٩٦٧، وما خرجت به لكيان العدو من احتلال أراض أخرى من الوطن العربي: (سيناء وقطاع غزة ـ الضفة الغربية ـ والمرتفعات السورية المحتلة)، ثم حرب تشرين ١٩٧٣ وما كان يؤمل منها أن تسترد العزة والكرامة، وأن تعيد للأنسان العربي إرادته المستباحة. وطبعاً خلال هذه المنارات للحروب على الساحة العربية قامت حروب أخرى نضالية، غايتها تحقيق الاستقلال

والمواجهة مع العدو الصهيوني.

إن طبيعة العدوان الصهيوني المتواجد حصراً على الأرض الفلسطينية، والمتواجد انتشاراً على الساحة العربية، قد أنتج لدى العرب وبخاصة الفلسطينيين حرب المقاومة أولاً وحرب الفداء والتحرير ثانياً، حيث لما نزل نرى صمود التحرير الفدائي في مواجهة هذا العدوان، والمستمر إلى أن يتحقق للشعب العربي الفلسطيني حقه في العودة وتقرير المصير.

فنحن، إذن أمام نوعين من الحرب: الحرب العسكرية والحرب المقاومة، ونشير إلى أن القصة القصيرة في الوطن العربي قد تواقت انتشارها مع هذه الحروب. ولا يعني هذا أنها ولدت بسبب الحرب، بل نحن نتفق جميعاً بأن نشوء القصة القصيرة في الوطن العربي قد تواجد نتيجة للتلاقح مع الثقافة العالمية، كما هو حال الرواية أيضاً: (وأما نشأة القصة القصيرة بمعناها الفني فقد تأخرت إلى مابعد الحرب العالمية الأولى ولعلها ظهرت في مصر والشام في آن واحد في اوائل العشرينات.) [1]

البطل في القصة القصيرة ليس منعزلاً عن الواقع الاجتماعي والسياسي للجماعة، بل إن هذا البطل معبأ بجميع الصفات والمظاهر الاجتماعية والسياسية. فالبطل وإن كان من إبداع المخيلة الكتابية فإنه إنسان من لحم ودم، يعيش هموم مجتمعه وأمته، كما يعيش همومه الفردية، ونرى ان هذه الهموم الفردية متأثرة بقدر لا بأس به من الظروف الخارجية، وبخاصة الظروف الاجتماعية والسياسية في القصة القصيرة العربية على التخصيص، فمايزال الواقع الخارجي يضغط إلى درجة الأرهاق على المخيلة الكتابية.

ماهي القصة القصيرة الحربية؟.. ماأشكالها؟.. مامواصفاتها؟.. مازمنها.. كيف تعاملت مع الحدث؟.. ماالرؤية التي طرحتها؟.. وماهي الطموحات التي نسجتها، فسارت وراءها؟.. هل من لغة خاصة بها؟.. وماهي المواقف التي تبنتها كبديل لواقع منبوذ؟.. وماهو انتماء البطل فيها؟..

يقول رياض عصمت: (لاشك أن الحرب العربية ضد إسرائيل أصبحت بمسبباتها ونتائجها إحدى الموضوعات الشاغلة للأدب والأدباء.) [2] فإذا مضينا مع تعميم رياض عصمت، فإننا نجد أن الحرب العربية ضِدَّ العدو الصهيوني كانت: حرب ١٩٤٨، حرب ١٩٥٦، حرب حزيران ١٩٦٧، وحرب تشرين ١٩٧٣. هذا عدا عن الاشتباكات وحرب الاستنزاف وغيرها.

فهل القصة القصيرة الحربية هي التي ترافق الحرب؟.. إنه سؤال كبير، ونحن نبحث في القصة تحدياً، إذن، لنطرح على أنفسنا مقومات القصة القصيرة إلى أدب الحرب.

إن القصة القصيرة المنتمية إلى أدب الحرب يجب أن نجد فيها الحرب فاعلاً، والحرب تطلعاً، والحرب تفاعلاً، كيف؟.. ولماذا؟..

ان تكون الحرب فاعلاً بمعنى أن هذه القصة القصيرة حدثها الأساس هو الحرب، ويعني أيضاً أن هذه القصة ستظل مع الحدث، ترقبه، وتأخذ دلالات منه، وتطرح رؤاها عليه، ففي هذا المستوى ينمو التطلع إلى الآفاق التي سيضيئها الحدث، وإلى البُنى الاجتماعية المتجددة بنتائج الحدث/ الحرب. أما لماذا؟ فأن الفصل بين البطل القصصي والكاتب المبدع هو فصل ليس جوهرياً فالبطل القصصي قد شاركت في صنعه حياة الكاتب الذاتية، وأسلوب تعامله مع الواقع، والرؤية الفكرية والفنية التي يعيشها، ومن هنا، فإن تمازجاً بين الشخصية القصصية والشخصية الحقيقية ليس بعيداً، لكنه ليس من الضروري أن تتطابق وجهات نظر البطل القصصي مع وجهات نظر الكاتب تماماً، وإلا لما أبدع القاص غير قصة وحيدة، وكفى.

إن التماهي في الشخصية القصصية لأكسابها نبض الحياة ووهجها موجود، وإمكانية استبار الأبداع للشخصية الاجتماعية في أنماط معينة أو مختلفة ونماذج

وشرائح متباينة أو متفقة موجودة أيضاً، ويبقى دور الكاتب في الغرض العام الأدانة او الرفض والتمرد أو تشخيص الحالة لأعطاء البدائل لها. وفي كل الأحوال، فإن الشخصية القصصية لمثل موضوعنا يجب أن تطرح رؤاها من عناصر متعددة، مع الحفاظ على الغاية، وهي كشف تطلعات الأنسان من هذه الحرب، ومايريده منها.

اما الشكل القصصي الذي يجب أن يكون نموذجاً لقصة الحرب، فإننا نعتقد جازمين أن الشكل الموحد يعني إفقار العمل القصصي فنياً، وبالتالي، فليس المهم أن نأخذ بشكل معين، ونعتبره نموذجاً، وإنما المهم أن يخدم أو أن ينسجم هذا الشكل القصصي مع المضمون الفاعل أو المنفعل بالحرب. فالشكل يجب أن يخدم الأبداع القصصي أياً كان لون هذا الشكل.

أما البناء اللغوي، فإننا نرى أن اللغة بماهي دلالة واستدلال، تشهد تحولاً عميقاً أو سطحياً في مواجهة الحدث، كما نرى أن هذه اللغة يجب أن تكتشف من دلالاتها في العمل الأبداعي، وأن توافق الرغبة الأبداعية، وبالطبع، لانستطيع أن نحدّد لغة متميزة للقصة القصيرة، وأخرى للشعر، ولكننا نقدر الوظيفة اللغوية في خدمة الموضوع، ونقدر الملامح الاعتيادية اللغوية في استدلالاتها المنطقية، الآيلة إلى توضيح الحدث في إطار البنية التوافقية مع الغاية المطروحة، وكلما تكاثفت الدلالات اللغوية في توظيفها الفاعل أو المنفعل فإنها تبشر بنوعية من العلاقات المتميزة بين الحدث ومنشآته الفنية التي يرضى بها: (إن هذه البراعة اللغوية ليست وريشة وعي وثقافة بقدر ماهي انسجام حسيّ بين الشكل والمضمون، لذا تتميز بقدرة إيحائية تنقل المعنى من داخل المبنى.)[3].

بين شارة الحرب ونتائجها مسافة زمنية، تغوص في جوفها القصة القصيرة، فتتشابك الخيوط القصصية عبر الزمان والمكان والانسان، فتنعكس الأخاديد، وتبرز النتوءات وتسفر الحقيقة عن الحلم، أو أن يضارع الحلم الواقع، يتنابذانِ، يتوافقان، يتوازيان، يتصارعان، وترتسم صورة الحياة على هذه المستويات، تنحدر إلى الحضيض أحياناً، وترتفع شاهقة أحياناً أخرى. وبين الحدث ونتائجه، نغوص، نتلّمس طريقاً إلى الحقيقة، والحقيقة هي هذا العالم القصصي الذي هو الحياة.

«الحب»(٤) قصة قصيرة جداً لزكريا ثامر، زمنها قصير جداً، وكذلك المكان ضيق، والتعبير رشيق سريع، واللغة مكثفة مضيئة. في القصة حوالي (١٢٠) كلمة، لاتستطيع أن تزعزع أياً منها عن مكانه، أما الحدث فزمانه من صفارات الأنذار إلى سقوط الحمم من الطائرات المعتدية. البطل مع زوجته يتذكرها هاجس الشوق: «في كل ليلة كانت الوسادة تسألني عنكَ». والمرأة سلبها الفرح الكلام: «الفرح أفقدها القدرة على الكلام»، وإذا تتقارب لحظة التواصل بين الزوجين، في إطار هذا اللقاء المحموم، وتطفر الرغبة إلى عالم الحقيقة: «عندئذ أقبلت طائرات العدو، وحوّمت في سماء الغرفة، والقت قنابلها»، فهل نقول: ياللزوجين البائسين وحظهما النكد؟.. هل أراد الكاتب استدرار العطف؟..

إن الكاتب قد حرص على وضع لوحتين أمام عيوننا، وفي قرارة أعماقنا. اللوحة الأولى شارة الحرب صافرة الأنذار، ولن نتوقع منها غير الشؤم. واللوحة الثانية لقاء الزوجين بعد غياب وشوق، فهل ننتصر للحياة أو الموت؟.. إن الطائرات لا تدع لنا مجالاً للاختيار، والعجز الانساني عن التواصل يفرد ظلاله، فتكون الفاجعه نصيبَ الأنسان، لا يملك رداً له. فبين مسألة الحياة بقممها الممتعة وبين لحظات الاخفاق يقف الموت فاصلة صغيرة، جسدتها الطائرات هنا، ويمكن ان تجسدها غيرها، وتبقى الحياة مهددة بالموت مادامت وسائل الخراب موجودة، ولامن يردعها.

إن القصة تعبر عن واقع معين، ولا تتجاوزه، تعرضه طافياً، وفي العمق يتجذّر حب الحياة، رافضاً مظاهر العدوان البشري من حيث جاء، بل إن القصة لا ترى في المعتدي غير مصدر للشر، لا يختلف عن أداة الدمار

ووسيلتهُ.

تبدأ «انفجار»(٥) قصة ملاحة الخاني من حيث تركتنا قصة زكريا نهباً للقلق على مصير الزوجين، فالزمن تحسبهُ هذه الانفجارات المتوالية، الزمن الذي تمرد وتطاول على الرغم من قصره في الأحوال العادية، لكنه في زمن الحرب فقد: «أضحَت الثواني بطيئة مؤلمة كسكين مُثَلَّمةَ عارية تبحث عندها عن مأمن.» فأين المأمن عند هذه السكين المثلّمة وهي تحزُّ العنق؟.. «أين الباب؟.. أين النوافذ؟.. ما من باب ولا نوافذ بل فجوات فوضوية حفرتها يدُ عملاق آثم»، ويتحول البطل إلى مظهر شاذ بعيد عن الحياة، ويعجز. فعل التواصل عن تحقيق وجوده، فالخوف هو أكثر الكوابيس خبثاً في مثل هذه اللحظات: «يتحرك هيكل أحمد في ثوبه الأصفر الطويل، على رأسهِ إنتصب شعرٌ جعد طحيني. فيجيء، العالم الآخر، لينقذَ البطلين من قاع النسيلان، ربما ليشدهما إلى تجربة أخرى وأخرى: «الدفاع المدني يرحّلنا. تلقاني في الطريق»، فتفترق الخضرة عن البستان، وينطوي عالم الشعور بالمتعة والحنان، ليبرز عالم آخر، تجربته فريدة، لكنها وحيدة، يلامسها الأنسان بأسنانه ويديه وقلبه ودمه، ويبقى مشدوداً إلى الحياة في أي مأمن آخر، والسكين المثلّمة فوق العنق.

في القصتين أكثر من البكاء على الحياة، وأكثر من الخوف عليها. فالقصتان تطرحان الحياة في أوجها، وتطرحان الموت والخوف في لحظات خاطفة، وما بين الرعب والجرأة، تنداح دوائر عجز الأنسان مادام لم يجهّز للأمر وسيلته. فما فائدة عروسي قصة «انفجار» وفائدة الزوجين المشتاقين في «الحب» أمام الخطر الداهم؟.. إن على الانسان إذا أراد أن يستمر الفرح في الحياة، عليه أن يدرك وسائل وأدوات تكبح جماح الحربِ والدمار.

في «الحرب والسلام»(٦) يفتش محمد كامل الخطيب عن معاني الحرب والسلام، مرة أخرى كانت هناك مصادفة، ففي الشهر الماضي قرأ ـ هو ـ كذلك الحرب والسلام، إضافة إلى الحرب والسلام كان هناك كتاب مجموعة أشعار لبريخت ورواية ل. د. هـ. لورنس، هي عشيق الليدي تشاترلي، والجريمة والعقاب لديستويفسكي، كانت الكتب باللغة الانكليزية»، ومن خلال الصور يفتش أيضاً: «كان هناك صور كثيرة لمجموعة أطفال جياع ومجموعة صور نساء عاريات، ولوحة شاجال، أهي المصادفة كذلك أن تكون حيطان غرفة الداخل مغطاة كذلك بصور أطفال جياع ونساء عاريات؟»، بين العالم الداخلي للبطل الذي ينظر إلى مسألة الحرب والسلام، من خلال مفهوم ينحاز إلى السلام، ولكنه لا ينفر من الحرب، طالما بقيت صورة الاطفال الجياع والنساء عاريات يَبِعنَ أجسادهن ثمناً للقمة الخبز، هذا كله مرسوم على الجدار كفاصل بين العالم الداخلي والخارجي، ولكن! هل يستطيع البطل أن يدع الحاجز مستمراً بينه وبين الخارج؟.. وإذا كان البطل لا يريد تجاوز الجدار فهل يقبل الخارج ذلك؟ إن الصور قد تقدمت الى الجدار فأثبتت وجودها، ومناقشة الحرب والسلام استمرت على الطاولة، على الرغم من أن البطل قد ناقش هذا الموضوع في الشهر الفائت، إذن، لا سبيل يوصل البطل إلى الذاتية، ولا سبيل إلى الخارج غير الوصول إلى أعماق هذا الذات، على الرغم من إدعائها العزلة.

في انطواء الأنسان على ذاته جاءته: «رشة من بندقية الداخل أوقعته»، لأن الانغلاق على الذات يؤدي إلى الموت، بينما: «كان الجنود الذين أدوا مهماتهم بنجاح يضحكون»، تلكم هي الصورة إذن: الخائف من الموت يقتل برصاص الخوف، أما الذي يجابه الموقف بصلابة، كالجندي أداة الحرب ووسيلتها وغايتها ينفُذ إلى الحياة وبشائر الفرح طافية على الوجه، وعلى الانسان أن يسعد بالمواجهة، لأنها درء من الخطر، ويهرب من الخنوع والاستسلام، لأنها شارة الموت وملكوته.

هذا هو التفاؤل بالحياة، الذي يهفو إليه خيال البطل/ الكاتب، مبشراً بغاية الحياة التي هي الدفاع عن الوجود. البطل يحاول أن يصل إلى «الجدار» (٧) لكن: «الرصاص

يولول من أعماق أذنيه . »،

هذا هو التفاؤل بالحياة، الذي يهفو إليه خيال البطل/ الكاتب، مبشراً بغاية الحياة التي هي الدفاع عن الوجود. البطل يحاول أن يصل إلى «الجدار» [7] لكن: «الرصاص يولول من أعماق أذنيه. »، فينهض من كبوته: «يحاول أن ينتصب متماسكاً. متصلباً، الحذر يأكل لحمه حتى يكاد يصل إلى العظم. »، فماذا عليه أن يفعل وهو: «فاشل ومثير للرثاء»؟.. إنه ينفر من الرصاص لغة الحرب وأداتها القاتلة، ويريد أن يبلغ الجدار/ المأمن، فيجد أن الرصاص الذي أخطأه، قد أصاب الهدف الذي يسعى إليه: «وهذه الرصاصة لا تخترق جسده... تخترق شيئاً يشبه الجدار»، فتتحول حياته من الكآبة إلى العبوس، ثم تنعدم التعابير التي تدل على الحياة: «الأنوار تبدو عجيبة تتحول من صفراء إلى رمادية... ثم إلى بيضاء، ثم هي لا لون لها. ». هكذا إذن يقود الحرب من أداة الحرب الرصاص ووسيلتها إلى حياة فارغة المحتوى، وفارغة الشكل أيضاً، حين يعدم الانسان ظله: » إنها تمحو كل شيء حتى أثر الظل فوق الجدار».

هكذا تنضّد قمر كيلاني الهزيمة في شخصية نموذجية، ذنبها الوحيد أنها قادرة على الصمود بله المواجهة، فهيَ شخصية مهزوزة دائماً، تعرف الحياة في توجه وحيد نحو السلبية: «يتذكر ملعب كرة القدم عندما كان صغيراً، كيف رمى بإصابة مخطئة. سخر الناس... وصفروا... وشوته سياط من هديرهم وخرج منهزماً ولم يعد أبداً إلى مباراة» [8] هذا موقف، وأما الموقف الآخر المعبر عن الجبن الفائض عن الجد: «النهر يمر من تحته. كم يود لو يغطس فيه ويداعب أفاعيه التي لا خطر منها. ». ومواقف أخرى كثيرة، حشدتها الكاتبة في مظهر ترسيبي، يتوجه إلى الأعماق، ويرى نفسه من مرآة الخارج.

فالهزيمة تعني العدم، والمواجهة تعني الحياة، والاختبار بينهما ليس سهلاً، ولكن البطل مَنْ تمتّع برؤية واضحة لهذين المفهومين، واندفع في طريق الحياة من بابها الصحيح.

أما: «قصة طويلة جداً» [9] إنها قصيرة جداً، لا يفتننا بناؤها اللغوي، ولا طريقة عرضها، ولكنها طويلة بطول الكفاح الفلسطيني، وكما أن الكفاح الفلسطيني لا يحتاج إلى الثرثرة، بمقدار ما يحتاج إلى الفعل في الفداء، فكذلك هذه القصة تبحث عن المضمون، وتتوجه إلى الهدف. والطريقة هي الاخبار عن المواقف بعين راصد، يهمّها كثيراً أن تربط الجذور إلى بعضها، لتبني عالماً يتزيّا بزيّ الكفاح الفلسطيني، وينشىء متوازيات له، والأرض أم وحبيبة ووطن، يعز عليها غياب الأبناء «يكتب لها وهو يحترق. تقرأ له وهي تبكي» فإلامَ يستمر البعد؟.. والعاشق لا يحيد عن غايته: «يسيران معاً»، والأعداء لا يحبون أن تسير معه، فيعلو الصراخ، وينبت الخوف، يفترقان مؤقتاً، ولا سبيل إلى لقائها المستحب إلا بالفداء، فيا للعشق الأبدي يتوهج بالانسانية المناضلة لتحقيق السلم في أرض الحب!.. أما أنتم.. أما نحن.. فلكم ولنا وصية يجب تلاوتها صباح مساء: «الحياد جريمة. السكون جريمة»، ومن يسعف العاشق في عشقه لابد أن يكون عاشقاً.

وكما أدانت القصة الحياد، فإن الكاتب في محاولته الحياد عن طريق الموضوعية قد فشل أيضاً، وهذا ليس عيباً، وإنما هو انتماء للقضية، فالكاتب المنتمي له قصة منتمية وهوية مكشوفة، فزمن الترميز والمحايثات لا وجود له، والمهم لديه هو الايصال للتحريض، فالبطل القصصي هو البطل الكاتب، يودع إبداعه شباك القضية، ولابد أن يكون صيده ثميناً.

في القصص التي عرضناها، أقبل الفجر فيها طاووساً، باستثناء «قصة طويلة جداً». لقد لاحظنا عجز بطل «الجدار» عن أن يفرح في لقائهِ، وشاهدنا: «الحب» يخبو بسبب الطائرات المغيرة، وشاهدنا العروسين في «انفجار» يرغبان الفرح، فينأى عنهما بهذه الانفجارات المتلاحقة، أما الباحث في: «الحرب والسلام» فإنه قد كثّف رؤاه لمصلحة الحرب من أجل السلم والملاحظة

الجديرة بالاهتمام هي أن جميع الأبطال من المثقفين. والحدث يتزيّا بزيّ الحرب. والفعل الحقيقي صادر عن الحرب أيضاً. واللغة التي اعتمدتها هذه القصص جميعاً هي لغة الحرب: (الرصاص، البندقية، الطائرات، الاعتداء، الملجأ، المأمن، الصمت، السلام، الانفجار، السكين، الجدار... إلى آخره)، ولغة

الحب: (عروس، زوج، حبيبة، نساء، قبلة، دموع، فرح، فزّاعة... إلى اخره)، والألوان هي الأخضر والأحمر والأبيض والأصفر في شيء من التمازج. ولو أردنا أن نكشف هذه اللغة وألوانها بكلمتين لقلنا: «الحرب والسلام».

الحرب وحدها لاتصنع قصة، مالم يكن هناك نتائج وآثار لها، فالأنسان يُبدع فعل الحرب، كما يبدع السلم وصيانته، مع ذلك، فإن عديداً من الناس تطالهم النتائج والآثار من حيث لا يدرون، وربما لا يرغبون، والحيرة أمام هذا الفعل لا تكفي، بل لابد من اتخاذ قرار، وهذا القرار قد يكون عنيداً متمرداً، وقد يكون شديداً مواجهاً، وقد يكون خائفاً مستسلماً، وقد يكون سلبياً، يمثّل عجز الشخصية عن تحقيق رغبتها، وتبقى الحرب راسمةً على حياة الشخصية طقوسها ومراسيمها، سواء شاءَ ذلك أم أبى.

وسواء أسرع الابداع إلينا، ينقل الحدث طازجاً بوهجه المتألق، أو تراخى إلينا من عالم المخزون الذهبي، فإننا نرى أن هذه النتائج والآثار مرسومة على الورق، كما هي تحاول أن تتمركز في مكان ما من حقول الذاكرة الواعية.. وبأختصار، فإن فعل الحرب بما يقدم من نتائج، تشمل أفراداً او جماعات، ربما لم يكن الفعل في مكنتهم، فانسحبوا إلى الظل، وربما حاولوا ردّ الفعل، لكن نتائج الحرب تظل ماثلة.

في «قلعة حلب»[10] يقول البطل: «كرامة لعيني سيف الدولة، سميت جميع أولادي، سيوفاً»، هذه هي البنية التحتيةلعالم تواجد البطل في الحياة، وهذا التواجد بما يعطيه من ارتداء تاريخي[11] بشكل البنية المحورية التي يتمرأى الحدث فيها، مستنكراً ظلم الواقع وجهاته الحياة: «الناس في حلب كلها، من طول ما تكنى بالسيوف، قد نسوا، بما فيهم زملاؤه من موظفي مديرية الآثار بحلب، اسمه الأصلي»، إذن أبو السيوف يرى أبعد من أرنبة أنفة - كما يقولون - فيعرف الحاضر بممارساته الخاطئة، غير أنه لا ينطوي تحت لوائها: «لقد كان أبو السيوف منذ ثلاثين سنة مجرد موظف بسيط، يقعد على باب القلعة ليقطع التذاكر للزوار، ثم مرشداً سياحياً خبيراً بآثار القلعة، ثم انه، ليس من حجر في السور أو في الأبراج إلا وعرف تاريخه، فكيف بالأبواب وقاعة العرش وحبس الدم. وانه أصبح بعد ذلك هو المشرف المؤتمن على ترميم كل ما يجري ترميمه في القلعة، إلى أن أصبح في النهاية مديراً لها»، فهذا أبو السيوف بجدّه وتعبه توصّل إلى أن يكون مديراً لقلعة حلب، متجنباً القفز من فوق السلالم، كما يراه لدى الآخرين.

هكذا كان أبو السيوف بعيداً عن المظاهر الاجتماعية المزيفة في الحاضر، متفائلاً بما يخبئه رحم الأيام من وعد مشرق، يرسم المستقبل من خلال ماض نخبوي، يمثّل قمة الوهج العربي في النضال والكفاح. فالقصة في واقعيتها الخارجية[2] يُؤطرها الكاتب بلمسات ناعمة، تكشف ندبة الحاضر، وتستصرخ الماضي المتألق، ليحضر في المستقبل الواعد. بينما لغة الحوار والوصف والسرد تجيء متوافقة مع المطلوب منها أن تنفّذه، فليست هناك أستطالات أو امتداد للّغة أكثر من الواقع، والترميز باللون والموقف يفي بالغرض سريعاً.

في قصة: «الساموبال» يتوهج الحدث بالحضور، مستجيباً لما هو مطلوب من البطل الواعي أن يفعله، فيرى «شوارع بلا بركة! أعادها بتِشفٍّ متفاخر، وهو يمد رجليه على البلاط..»، ويرى: شوارع بلا بركة! يلفظها هذه المرة بهمس متوجس راغب في صياح، إذ مرّ شاب أنيق يحمل بندقية ملفوفة بورق الجرائد..»،

فيغلي الدم للمرور في شرايين البطل: «ويتذكر اللغم. اللغم!»، وما اللغم إلا هذه العبوة الناسفة، يريد البطل أن يضعها في تماس الماضي والحاضر، ليشرق فجر بهي بعيد عن الترهات والخزعبلات، فهل يتمكن البطل من ذلك؟!.. لو فعل ذلك أبوه لأراحه، لكنه: «يحزّ في نفسه أن والده لا يضع الألغام للأكابر»، فيقعدُ غير بعيد عن الشباب، ليرى الحدث كيف يتوهج بالحضور؟..

فربما يظهر أقران له، يحبون أن يسهموا في نسف الحاضر البائس: «يبدو أن الشباب ليسوا كآبائهم. فهذا حشد كثير منهم داخل لواء الحي. الزحمة نفسها الآن في كل مدن «مدينته»، هكذا يحمّن الكاتب والبطل، فيحمّل الجميع مسؤولية الهزيمة، ويرى في عناق السلاح فرحة المستقبل، والطاقة التبشيرية بالمستقبل الواعد، لا تعير التاريخ كبير أهمية، وتغذّ السير في اتجاه الطاقة الحيوية للشباب من خلال رفضهم الحاضر في مظاهره البائرة.

فالقصة قريبة جداً من نقاش حول موضوع معين، والحدث يتمدّد في شتى الاتجاهات، إلا الماضي البعيد أو التاريخي، فإنه غير حاضر أبداً.

من خلال أسلوب حكائي تتقدم إلينا قصة: «التراب لنا.. وللطيور السماء»[14]: «حكي عن دمشق أنها كانت في قديم الزمان سيفاً أرغم على العيش سجيناً في غمده»، فتضع الحاضر ماضياً، وتنفي الماضي، ليجيء حاضراً ملوثاً بالخيبة والاستكانة: «أجدادنا وأجداد أجدادنا خاضوا كما تعلمون آلاف المعارك وانتصروا فيها وكان سلاحهم السيف والأخلاق الحميدة، هذا السلاح الجديد تأباه أخلاقنا، فهو غدر لئيم يخلو من الرجولة والمروءة ويناقض عاداتنا وتقاليدنا. وماذا يبقى منا إذا تخلينا عن عاداتنا وتقاليدنا؟ إذا أردنا حقاً أن ندوم ونبقى حافظنا على ماورثناه وسرنا على هديه»، وتمهّد القصة للبطل الحكائي أن يجيء لمناقشة الحاضر، فالأبطال نموذجيون جميعاً، فالملك والوزراء والجند وقائدهم يحرقون العالِم ومخترَعَهُ الطائرة المقاتلة، بينما الجماهير في الجهة المقابلة تلحّ في طلب السلاح لتواجه العدو، وهكذا نرى النقيضين يلتقيان، لكل غايته، والواقع يلزمهما على الحضور في بقعة واحدة، فلمن تكون الغلبة؟.. الغلبة تكون للعدو، حيث يفاجىء الجميع بتسلّله من خلف الأسوار، ولكن دماء الحياة وراية الكفاح لن يزولا بإرادة المحافظين المتزمتين والعدو، فالحياة تفرض وجودها لأنباء ينبتون من الهزيمة، ويتغلبون عليها: «غير أن الياسمين نبت بعدئذ في الرماد شمساً بيضاء.».

إن الحرب قد بيّنت للطرفين المتصارعين عمق الهوة بينهما، وفرضت على الحاضر أن ينطوي، وأسهمت في دفع أطفال الحياة إلى الوجود، وهكذا تكون الحرب، على الرغم من الخراب والدمار اللذين تخلفهما، وسيلة جادة لتنوير الوعي، وتثوير الواقع عن طريق نسيان الحاضر أو إيداعه في عهده الماضي، أما كيف يتحقق ذلك؟.. فهذا لم يطفُ على السطح، لكنه في كونه يظهر من خلال دعم العلماء والمخترعات.

وعندما: «الحرب تصل بيتنا»[15] فإن العين المشاهدة الطفلية تنظر وتسمع ولا تعرف: «لكن ماهي الحرب؟». ومادام الطفل لا يعرف، فإنه يقوم بتقديم صور للحرب من خلال الحوار، فيتعمق دور الأذن لتوجّه الفعل، أما النهج الواقعي الكلاسيكي فإنه يسمح للكاتب أن يسرد ويصف، ولا يتفاعل مع الحدث. فالحرب صنعت القصة، ولكنها لم تتكفل بإيجاد الحدث فيها، مما شتّت الأحداث، فاضطرت القصة إلى ارتداء السيرة الذاتية كيما تتستّر على إحباطها.

في: «تقرير من جبل النزهة»[16] نحن مشدودون إلى الحدث عن طريق لماذا؟.. و(لماذا؟) لاتجيب، ولا أحد يجيب عليها، ويبقى اللغز طافياً منذ القراءات الأولى. فإضاءة الحدث من خلال آثاره، وآثار حب الاستطلاع لدى القارىء، يثيران المتعة والاندهاش، حتى إذا انتهى القارىء، سأل نفسه، وعاد ثانية للقراءة، ليكتشف من جديد، إنها لعبة الانعكاس والظلال للحدث، ريثما يتم التعرف عليه، وعندئذ تكون القصة قد وجدت لها مكاناً في مخيلة المتلقي، يصعب على الزمان تجاوزه، أما الشكل

المـوظف لخدمـة هذه الغـايـة، فهـو أسلوب المـذكـرات الأخباري، والتعليقات االسريعة المكثفة، وليس من شأن الكتابة أن تبيّن لماذا؟.. وكيف حصل هذا؟.. إنما المهم أن تحصـل المتعـة القصصيـة، وأن تستقبـل شخصيـة القـارىء ما يُقـدم لها، وهـذا يعني أن الايصـال وكشـافته موجـودة في بئـر القصـة، تستطيـع أن تدخل منه إلى كل الأبـواب المـوصـدة. فالبـدايـة في دلالة الحدث تشير إلى

دونهـا، فلماذا دهى الطفـل ليتخـل عن فردة حذائه؟.. قد

دونها، فلماذا دهى الطفل ليتخلى عن فردة حذائه؟.. فد
يكـون الأمـر عاديـاً، غير أن رحيـل المـدرسة أيضاً، يثير الغـرابـة: «ذهب النـاس إلى المدرسة ليتحققوا من الأمر فلم يجدوا المدرسة»، كيف؟.. تطرح القصة على لسان الأبطـال وجهات نظر متباينة لذلك ثم تختفي الترعة: «إذ اكتشف أهل القرية أن الترعة التي تحاذي سكة الحديد قد أختفت»، ومـرة أخـرى كيف؟.. الجميـع ينظـرون إلى المـوضـوع من خلال ما اكتسبوه من مفاهيم وقيم. ثم نرى الـرجـال يغيبـون. فيـذهب رجل متطوعاً ليسأل في المدينـة عن الأخبـار، بعـدمـا أبدى المختار عجزه التام، أخبـار انتقـال المـدرسـة والـترعـة والنـاس، فيشاهدهم بذواتهم في الطـريق، فيعـود منـدهشـاً، ويجيء يوم، يرى فيـه النـاس الجبـل يمشي: «انطلقـوا وراءه. ظل الجبل ينـزلق بسـرعـة متـزايـدة، وتـابعوا الجري في أثره.» إلى أين؟.. حيث يقف الجبـل بالضـرورة. ومن خلال هذا الحـدث، كل إنسـان يبـدي رأيـه في تفسير ماحدث، فلا يقدمون تفسيراً صائباً، لأنهم عاجزون عن تفسير حقيقة الواقع الذي يعيشون، ويريدون أن يعرفوا من الآخرين حقيقة ماحدث، فلا يجدون جواباً.

إن الأحـداث تنساح في حياة الأبطال والأبطال تعوّدوا أن يقـدم لهم المختار/ السلطة تفسيراً، فهم لم يتعودوا إلا على الاستقبال، عاجزين عن البَت، لكن المختار ذاته لا يعلم شيئـاً إنـه مثلهم الآن، قد جاءت الأحـداث لتخلّع معلوماته وجبروته، فيتّبعون جميعاً المكان من دون تردّد، إنها مأساة الخيبة تمدّ جذورها في عمق المكان والزمان والناس.

إذن، لنحكي قصـة: «القميص»[١٧]، فعسى أن نجد فيهـا توضيحـات أكثر لرحيل المكان: «وشعر محمد، فيما كان يترك أرضـه وداره، نازحـاً إلى الضفة الشرقية ـ شعر بالأسى يهصر روحه. تراه يعود إلى إرضه». أهل النزهة رحلوا وراء جبلهم. أمـا محمـد فقـد رحل وخلّف وراءه الأرض، لعله كان في الحـرب الأولى قد فعـل مثلما فعـل أهـل النزهة، لكنه في هذه الحرب ١٩٦٧، يرحل ويترك أرضه، لقد وجد أهل النزهة الأرض التي يتقاسمونها مع غيرهم، ولم يجد محمـد بدًّا من الاعـتراف، بأنـه خلف أرضـه وراءه، وإن كان محمـد يخاف من المستقبـل، فإن العيون الشاخصة إليه، والآملة منه خلاصاً من الخوف، لا تريـد غير النجـاة من المـوت، والنجـاة منـه لا تتحقق سوى بالاتجاه نحو الشرق، وليس في حوزته ما يمكنه من المواجهة، فيزحف شرقاً، حاملاً غير همومه الكبيرة أطفالاً ثلاثـة، تغتـال واحداً منهم طائرة معادية، بينما كان يقطع بأولاده نهر الأردن، فراح القـميص يقص علينـا حيـاة الطفلة وحنـانهـا، في لغـة إنسـانيـة تُلزم المتلقّي على التعاطف معها:

«ولكن عرق الطفلة الحبيبة يُنسيني لذعة الألم. إنه لصيق بخيـوطي المعـذبـة. رائحته تسكرني وتحملني على الرضا بالعضـة الضارية. رباه اهم حبيبتي الصغيرة التي أضمها بين جنبـيَّ»، لكن القميص يبقى قميصـاً، ولن يصـير درعـاً: «ولكنني أذوق بعض قطراتـه السارية في عروقي وأجد طعماً جديداً غريباً طعماً أحمر».

لكن محمد وزوجته يحتفظان بالقميص الأخضر وبقعة الـدم فيـه، ليعـود محمـد فيـما بعد إلى الأرض التي تركها راحـلاً، واضعـاً القميص فوق قلبـه، وممسكـاً بيديه أداة الحـرب ووسيلتهـا، لينتقم لكـرامتـه وابنته وأرضه، وإذ يتمكن من الأخذ بالثأر للطفلة، فإن الثأر للأرض لم يزل قائماً: «سترضى روحها الطاهرة في السماء، وهو يثأر لها، ولكن الثأر الأسمي، يُدرك حين تستعاد الأرض المحروقة المغتصبة الممـزقـة، ويغسـل الـتراب الحـزين الملّوث

بالهـزيمـة». في اثنـاء هذا، تضـع الأم طفلتهـا الوليدة، وتـرتبـط الـولادة بالفعـل الفدائي، ليتحدا، فالأرض لا يغسـل هزيمتهـا غير الفـداء ولغـة البارود، وهذا مافعله البطل محمد.

يوظـف الـكـاتب مواقف عديـدة لتعميق الشعـور الانساني وارتباط الانسان بالارض والوطن، ويختار لذلك لغـة بسيطـة لكنهـا أنيقة، وعبارات قصيرة لكنها مضيئة، وببسـاطـة نقـول: إن الحبكـة القصصيـة متنـاميـة باتجاه الداخل، وهذا مابرّر للوصف أن يتكتّل، ويشكل سحباً متـواتـرة هنا وهناك، وبعض الترهلات موجودة في جسد القصة، غير أن التلفيظ المتعالي بالسمو يطغى عليها. وما ينبغي الأشـارة إليـه والتأكيـد هو ان الحـرب بأدواتها ووسائلها حاضرة في زمن القصة من البداية إلى النهاية.

انفعـال النـاس بالحـرب، وموقفهم منها، وما تحملّوه بسببها، والأحلام التي ترتسم في ظلها، يجب أن تحضر في القصـة. فالكـاتب معـبر عن الأحـداث التي تؤثـر في الشعب، وتفعـل فعلهـا فيـه، والحـرب في منطقتنـا أكبر الأحـداث: «إذا كان الأدبـاء زمن السلم قد عملوا على بنـاء الانسـان المنتـج البـاني، الحـارس لانتاجه وبنائه في مجمـوع وطنـه من عدوان الغير عليـه، فإن عليهم زمن الحـرب أن يدفعـوا هذا الانسـان إلى التضحية دفاعاً عما أنتج وبنى، أي عن وطنه كله وشعبه»[18].

«طقوس للعار»[19] بطلها يتوجه نحو الحرب، والقيادة تكبحه وتمنعه، وتصدر قرارات التحريم والتجريم، غير أنها تسقـط جميعـاً تحت غبـار المعـركة والآثار الدالة على الفعـل الحـربي الناجح: «ولكن أليس مانراه هنا سينما؟» حيث تريد القيادة العسكرية الجنود مجرد ظلال لأوامرها، وسـرعـان مايشعـر البطل بالضجر: «يوماً بعد يوم بدأت رتـابـة الـزمن، تضجـر علي الـراعي» ويتحول اسم علي الـراعـي إلى علي الـوحش، حين يصبـح مغـيراً على العدوان، يفتّت منشآته ويدمرها إنه يقوم بواجبه تجاه أمته وشعبه، ولكن القيادة ترفض هذا الأسلوب، وتحكم على علي الوحش بالموت، فيمرّغ الكاتب هذا الحكم بالغبار، ويُلقيـه في مهـاوي النسيـان: «تقـدّم منـه الضـابط ورفعه قليلاً فسقط الأمر فوق الغبار.».

نلاحظ أن البطل فرح لقدومه إلى الجيش. وإذا كان في الأيام الأولى قد استطلع المحيط من حوله، فإنه قد ملّ رتـابة التدريب، وأحسّ بضرورة التغيير، وهذا مافعل، خلال ذلـك، نرى اللغـة في الـرتـابـة، ونـرى اللغـة في النسف والتـدمـير، ونـرى اللغـة في التعارض بين القيادة والبطـل. فالقصـة تحقق توازنهـا الفني من خلال توازنهـا اللغوي، تقصّدت أيضاً السرد والوصف والتزويق اللغوي.

تقـوم قصـة: «مواطن من تشرين»[20] على التقريرية الأنشائية، حدثها البارز هو سقوط طيار عربي سوري في الصحـراء، بعـد ما أصيبت طائرته، فيقابله ذلك الشيخ الهـرم المشـدود العـين الى السـماء - الكاتبة أن تقول: ان المـواطنين جميعاً كانوا يرسلون أبصارهم نحو السماء ليروا تحطم الطـائـرات المغـيرة - يتحـراه، ويعرف أنه جريح، ويحتـاج إلى المسـاعدة السريعة، فيقوم بنقله إلى دمشق. ولكي تقطع الكاتبة علينا خيط التأويل والتفسير، قالت: «وقـابلتـه في بهو المستشفى في دمشق. ومـا استطعت أن أتحـدث إليـه. كنت خلال غشـاوة الـدمـع أحـدّق إلى السنـوات السبعين.... وأنحني خشوعاً للزمن الراسخ في تجاعيد وجه أسمر من بلادي».

ولا تختلف هذه النهاية عن نهاية أي موضوع إنشائي، حيث لابـد أن يصف المنشىء مشـاعـره تجاه الموضوع إن زوائـد القصـة كثيرة، فهل يعني هذا أن قصة الحرب هي قصـة اللغـو؟. لا أعتقـد ذلـك، فالمبـاشـرة في المعالجة وإرادة التعبير بالكلمة عن الحرب، قد دفعتا الكاتبة إلى هذه القصـة التي تنحـدر عن مستـوى الحرب وعن لغتها وعن معطياتها.

أما قصة: «جرح الأحبة»[21] فكلمات الحرب تنقصها، وأدوات الحـرب ووسـائلهـا كذلك، ولولا المقطع الأخير الصغـير، وسـؤال النـاس عن الحـرب من حامـد، لما استطعنا أن نتبينّ شيئاً منها. نهجت القصة أسلوباً تقليدياً

يعتمد على الوصف والسرد وعلى مجريات الحياة لأسرة بتركيز وأسر متجاورة، والزمان يتطاول كما يريد له المؤلف، والحبكة ضائعة في الانشائية، والحدث هو بكاء الأم على الشهيد. لقد مثلّت الأم في الطيبة والمحبة لجميع الأولاد مايمكن أن يوظف لصالح الترميز، لكن المعيار الفني بعيد عن هذه القصة كثيراً، والحرب بما هي فعل وإرادة من المحارب كانا غائبين عنها.

و«العريف رقم ٧»[٢٢] في ليلة مظلمة شديدة البرد، يتواجد في موقع متقدم مع بعض أصحابه في الخندق، لقد كان حذراً في تلك الليلة. تذكر حياته منذ مات أبوه، وكفله عمه، إلى أن أحب نظمية وخطبها، فجأة، تنطلق رصاصة من العدو، بينما كان هو واقفاً، فشدّه أصحابه إلى الأرض، غير أنه بقي واقفاً، يستخدم عياراته النارية مع العدو، إلى أن استشهد.

الخطيبة نظمية تنضم إلى الدفاع المدني، وتصبح ممرضة جيدة، فتعوض أو تنتقم بهذا الفعل لحبيبها الشهيد.

لقد اعتمدت القصة على الوصف والسرد والتداعي، وأشارت إلى مشاركة المرأة في النضال ضد العدو في إسعافها للجرحى، كما نذرت نفسها للبطولة ورمزها حمدان، الذي استشهد في الخندق الأمامي. أما الحوار فقد جاء مصنوعاً من الكاتبة، حيث نراه في الرؤية الشاملة ناضجاً واعياً متميزاً، وكان يجب أن يميل إلى البساطة، ليتلاءم مع البطل. ولم ترتفع القصة عن المستوى التقليدي للقص، بل بقيت عند الهدف الذي هو بث الروح الحربية والتمسك بالأرض، ولم تتوصل إلى استخدام معايير فنية خاصة في تعبيرها القصصي، والواقعية الخارجية هي المنهج. الليل نحو النهار»[٢٣]. لقد اعتمدت القصة الطويلة على الحدث مرتبطاً بالنصر والفرح، وعلى الوصف حيث تضع المتلقي في وهج المعركة عن طريق التحليل والتركيب والتلوين لتشكيل لوحة فنية، يقوم معمارها على خدمة الغرض العام: «ثلاثة سقوف من الأسمنت المسلح يتلاصق بعضها فوق بعض بعد أن تطايرت الجدران إلى الشارع وفوق البيوت المجاورة، وبقيت السقوف الثلاثة مهددة بالسقوط الى الشارع في أي لحظة. لاحت الجدران الداخلية بألوانها الصفراء والحمراء وانعكست أشعة الشمس على صفحة من بلاط القيشاني في حمام بالدور الخامس. تمتد السكة الحديد قريباً من الفندق. أراها من النافذة بلا أسوار قد خرجت من بين القضبان أعشاب طويلة كثيفة».

وأعتمدت القصة على المونولوج الداخلي والحوار المركز لأضاءة الحرب وانعكاسها في حياة الشخصية: «يتدحرج فوقه الجميع وينسد باب المخبأ ويغطينا التراب. على بعد خطوات منك، لكنك لا تدركه أبداً. تسعى اليه بكل قوتك، لكن هناك مايشدك إلى الخلف أو يجعلك ثقيلاً جداً، أو يبتعد الباب عنك. أنا أركض. أركض.» عندما خرجت إلى الشارع، رأيتها تجلس خلف الكشك، تحت ضوء الشمس. كان هو واقفاً داخل الكشك، وحينما وقفت أحدثه، كنت أراها من الباب الخلفي المفتوح، من وراء ظهره، ابتسم لي كعادته فظهر الخط المقوس على الفم وهزّ لي رأسه.

ـ لم تحضر بالأمس.

ـ واصلت نومي.) وباختصار نقول: إن القصة قد حققت حبكة ممتعة، واستغلت كافة المعايير الفنية للقصة الحديثة (المودير ينزم) من الفلاش باك إلى المونولوج الداخلي، إلى الوصف والحوار، والتوجه إلى المتلقي لأشراكه في العمل الفني. وقد تم توظيف اللغة واللون لأعطاء الحدث أبعاده الكاملة، فحققت القصة شروط نمائها باتجاه الحدث، وطرحه حاضراً أمام المتلقي، معتمدة كذلك الجملة القصيرة الشاعرية والاخبار السريع، ووصف اللوحة وانعكاساتها على لوحة الذات الأنسانية، في لغة بسيطة مشرقة، بثّت روح الامل والتفاؤل في المتلقي: «التعب المميت تعقبهُ حيوية دافقة. وبعد النوم العميق تأتي الأفكار الندية التي طهرها النوم، قد تبدو الأفكار سخيفة في وضح النهار لكنّ النهار كاذب»[٢٤]، نعم. أن الرؤية الشاملة وهي تحقق موضوعيتها من خلال

الحرب العادلة هي وحدها الصادقة، وماعداها سراب خادع، وهذا ما أكدته القصة.

(الوصية)[٢٥] قصة الحرب التي عاشها البطل من دون أن تأخذ كافة أبعادها، فهو حزين لذلك، ويعجب كيف أوقفت الحرب؟ . . وهو الراغب في ديمومتها واستمرارها حتى النصر. فالحرب كما يريدها البطل: (سماء كدراء تساقط القار والشهب الزرق. وأرضاً تتهيأ للأمتلاك الوحشي القديم كل لحظة). إذن، فالبطل يريد الحرب الواعد بالخير، فليس بعد الظلمة غير الاصباح، وليس بعد اللقاء مع الأرض غير حفر جوفها لينبت الخير والرزق. بمثل هذا التكثيف للمعادل الموضوعي تنشأ القصة، ويتفرع عنه رموز تزيد الصورة إيضاحاً وإيقاعاً حبياً نقياً: «ـ إن هذا الطائر يعيش حربه الصغيرة الخاصة خارجاً عن الزمان والمكان» فالحرب لا تقاس بالأيام، ولا بما أنجزته في المكان، بل إن الحرب يجب أن توازي طائر الفرح المتغلغل في الصدور: «فقد كان يتحسس طائر الفرح يكبر فيه مع كل طلقة وخطوة جديدة بحيث بدا له ان الحلم العتيق يوشك الآن أن يصير حقيقة»، فالحرب والخطوات المتقدمة تنعش طائر الفرح، ولكن! لن يعود إلى الحب كاملاً، إلا حين لا يجد البطل خطوة أخرى يخطوها إلى الامام.

نأتي إلى وصية الأب فنقرأ: «وحتى ذلك الجزء العزيز من نفسك ينبغي أن تتعلم كيف توجّه إليه النار حالما تشعر بالفساد يدب فيه وإلا ضاع كل شيء. كل شيء. . .»، فالنار وسيلة الحرب لبلوغها غايتها، وكما تطهر النار الأرض من العفن، فإن الحرب عليها أن تطهر الأرض ـ كل الأرض ـ من العدوان، لتنتصب مهرجانات الفرح في السماء: «كان مع رفاقه الجنود يطاردون الخفافيش ويفتحون الطرق الجديدة فيما كان كل شيء من ورائهم يتشكل من جديد: المدن، والقرى والثغور والريات، التي تعتلي متون الجبال وتدق أجراسها صانعة بين الغيوم أقواس قزح النصر. .»، إذن، البطل مع الحرب لغايتها النهائية، أما القتال الجزئي فإنه لا يرضي شوقه لعناق الأرض: «فيما كان يشعر أن صرير طوابير الدبابات ومئات المصفحات المزمجرة من حوله ماكان يكفي للتعبير عن هدير الغضب الذي كان يغلي من الأعماق. . لقد رأى العشرات من القتلى والجرحى يتساقطون من حوله ولكنه لم يروجه الحرب»، ولماذا؟ . . وهل يُشترط كيما يرى البطل وجه الحرب أن يرى مئات القتلى مثلاً؟ . . لا، ولكن! علينا أن نفهم أن القصة قد كتبت بعد الحرب، فهي ليست حاضرة في الحرب، وهذه نقطة هامة، لتوضيح أن الحرب تدور من خلال التطلع، وليس من خلال المعاناة.

تحاول القصة إقناعنا بضرورة استمرار الحرب، وتحتال لذلك بالمناقشة والترميز والتعبير المباشر، وفي جميع الأحوال، فإن القصة تريد الحرب من خلال البطل الذي يُلمّع الكلاشينكوف مرات عديدة، ومن خلال وصية الأب، وأيضاً من خلال علاقات الرجل بالمرأة. فالمرأة الجميلة قد يحتاج كسب ودّها إلى بذل كبير: (من يخطب الحسناء لم يغله المهر)، ونختصر رؤية البطل، فنقول معه: «في تشرين من عام المجد كان يستطيع أن يحدث أصدقاءه عن الحرب بالرغم من انه لم يرها كما كان يشتهي أن يراها. .».

الشكل جاء سردياً، والمنهج واقعي نقدي، واللغة بسيطة هادئة، وقد حقق الترميز والتوظيف للمعادل الموضوعي غايتها، فتطورت القصة من خلال بنائها الداخلي المتماسك.

«كانت الشمس ماتزال عمودية وتحت الشمس العمودية تغوص الظلال ويبقى الانسان فرداً»، هذه هي لازمة قصة: «انزلاق أيوب تحت الشمس العمودية»[٢٦].

الانسان الفرد قيمة مطلقة يجب احترامها قبل الحرب واثنائها فالحرب تأكل الناس أكثر مما تهبهم الحياة. هذا ليس تعميماً لفلسفة الحرب، وإنما هي ميزة يجب أن تقام عليها أسس الحرب مع العدو الصهيوني فنحنُ مانزال نخوض الحروب المجزأة، ولم نحسب حساباً للأنسان، لأنه في كل مرة يعود يُرى فيها مثلوماً، مع انه قد اتخذ

دوره في المواجهة: والمطلوب إذن آن يطهر الدم الأرض ـ كل الأرض ـ: «حاول أربع مرات. . أربع مرات! اللعنة على أنفاس أبيها! ليلتها أحس أيوب بصدره يضمحل متطاولاً كصدر النحلة. . النحلة. . النحل. . كان أيوب نحلة غمر الثلج خليتها. . نحلة صغيرة في الثلج. . الثلج الذي يقتل النحل التائه.

أيقظ زوجته العذراء. قال لها وعيناه معلقتان إلى الحائط الهرم:

ـ «استريني الله يسترك؟»

فُتح الباب. لفحته زغرودة ممطوطة. اندفعت عينا أمه إلى الوسادة. . الغطاء. . الشرشف. . وجه أيوب. انتصبت الحقيقة أمام عينيها كجدار ظلام. اتسعت حدقيتها بسرعة كنقطتي زيت سقطتا على سطح مستوٍ. كانت عيناها تريدان الدم وكانت عينا أيوب ماتزالان معلقتين إلى الحائط الهرم»، بهذا المعادل والترميز تستمر القصة في حضورها، الترميز الشفاف الذي لا يحتاج إلى كبير عناء للكشف عن مضمونه. وكما كان الحلم يراودنا في أن تتحرر الأرض جميعها، فإن القصة قد مارست الحلم وسقطت شهيدة من دونه، كحال البطل تماماً. وكما كشفت جميع الحروب السابقة عن أن علة العرب في حروبهم هي في نفوسهم، كذلك فإن البطل علّته في نفسه وفي الوسط المتعامل معه.

تراوح القصة بين الحلم والواقع، غير ان الحلم مسير لخدمة توضيح الواقع واضاءَتِهِ، وتحاول المواقف أن تكمّل نبض الحدث بالحيوية، مع شاعرية اللغة وأناقتها الشعبية. أما الرؤية فمكثفة متغلغلة في بطون الكلمات، والغاية أن نعرف أين نسير؟. . وقد يظن القارىء وهو يتابع القص شيئاً من الترهل، غير أن هذا الظن يزول عند تمام القصة، فما من شيء يزيد عن الحدث.

(المخاض «أوراق مقاتل مصري»[٢٧] يبدأ زمانها قبل الحرب بيوم، وينتهي في اليوم التاسع من تشرين الأول، وقد نهضت القصة بأسلوب المذكرات اليومية، وتحسب الأيام بالساعات منذ بدأت نكسة حزيران: «باقي الطرح ألفان ومائتان وثمانون يوماً. . خمسة وخمسون ألف ساعة أيوبية. . بصماتها الجانية أخاديد عار. .». فالحرب ليست متوقعة عند البطل، بل إنها منتظرة، ينام ويصحو على أمل العثور عليها؛ أخيراً أقبلت: «ركب أحمد سعد سطح مقدمة العربة وأخذ يصيح مكبراً»، إنها فرحة اللقاء، ولكن! هل تخلّص البطل من آثار الهزيمة لمجرد قيام الحرب؟. . هذا غير ممكن، فيقول البطل: «ولكني حتى الآن لاتزال عالقة بي زوائد خفية لا تكف عن الاهتزاز محاولة بَعْثَرَة تحصيناتي. أحاول أن أهاجمها فتتصاعد ذبذباتها»، لذلك يتمنى البطل أن يكون في المقدمة، ولكنه لم يكن، ولذلك فإنه سيعرف كل شيء، مِما دارَ في المقدمة من أحد الأصدقاء: «لابد أن بين أصدقائي من حظي ببطولة الافتتاحية. . سيحكون لي ما فاتني من المشاهد. . حتماً سيعجزون عن إشباعي» بعدئذ تتداعى عن الخواطر، فيذكر البطل الحبيبة، التي طالبها مرات عديدة بالاقتران، غير أنها كانت تطلب الامهال، فيقترن حب البطل للحبيبة بحب الكرامة في حرب تعيدها. في اليوم التاسع يصاب البطل، ويخرج له الطبيب الشظية من ساقه، ويجلس ليخط رسالة إلى صديقه الشاعر.

اللغة بسيطة وعادية، لكنها تمكنت من نقل القارئ إلى مواقع الحرب وأجوائها، كثيرة هي المفردات غير الحربية إلا أنها مشحونة بزخم الحرب ووهجها، ولغة الحوار عامية مصرية، والسرد يصف ما تقع عليه عينا البطل. ونهجت القصة نهج الواقعية الطبيعية. وإذا كنا رأينا في القصص السابقة إيقاف الحرب لا يُقنع البطل به، فإننا هنا لا نعلم موقف البطل مِنْ تتمة الحرب، وتخلّص من المأزق بكتابة الرسالة.

«صابر ينشد أغنية في الجنوب»[٢٨] وعيناه مفتوحتان على الأرض الحبيبة فلسطين، قبل أن يتوجه إلى الجنوب اللبناني، طلب إلى أبيه أن يخطب له الحبيبة: «وعندما رأيته في لبنان قبل أشهر، أشهر قليلة فقط، سألني عنها،

طلب مني أن أخطبها له»، فالحب والخطيبة والتراب وهذا الفدائي الفلسطيني يتوحدون في مواجهة العدوان: «معنا ناس من الكرك واربد، والأشبال الذين زاروا الأغوار، قالوا في الثورة سوريين ولبنانيين وعراقيين كل العرب معنا.....». والفداء يمضي إلى غايته، فإذا أصيب: «آخر أصيب برصاصة في ساقه فحشى الجرح بالتراب الأحمر»، هكذا يعمل الفداء بأهله، وهكذا يتعلم الفدائيون من الفداء.

بأسلوب تقليدي يسير نمط القصة، معَ توظيف للتداعي الحر، والتقاط للمهمات والواجبات النضالية والحبكة تستأنس بحدث موت صابر، ووصف ذلك في الأب والأم والناس من حولهما، تنجح القصة إلى الواقعية الكلاسية، وترفع من سويّة الحوار وتكثّف.

قصة: «الوطن العسلي»(٢٩) تدور حول بطلين في الخندق الأمامي، لكل منهما انتماؤه الخاص: الأول شاب يعمل تاجراً، لديه سيارة وصناديق حديدية، يحب فتاة فقيرة، الثاني ابو ليلى لم تودعه ليلى، لانها كانت نائمة، كان يعمل نجار باطون، لا يريد أن ينتقل من المواقع الأمامية، ففي الداخل لا يكفيه راتبه.

البطلان مع غيرهما سينفذون مهمة: «مهمتنا دون شك هي التقدم وفتح ثغرة للاختراق» فما الذي يراه الجميع من الحرب؟.. أحدهم يرى القنابل تحفر الأرض، وتظهر الينابيع. والآخر يرى هذه الماء صالحة لشرب الأغنام والناس ثالث ورابع.. الجميع يحبون أن يروا الماء يخرج بنتيجة القنابل. رجل ما يذكره الماء بزوجته حين تخرج للماء، ويتبعها. عاشقاً. نعود الى البطلين فنجد الحلم: «كان في عينيه حلم اخر رأيت شوارع تغطيها أوراق الأشجار المتساقطة، وسيارة فخمة تقتحم شوارع المدينة فيها ابتسامة ليلى تائهة في حلم تدندن من أجله اغنيتها العسلية» إذن نحن في الحرب كما في السلم أمامَ فئتين: فئة كبيرة فقيرة أولادها يأملون أن يظل آباؤهم على قيد الحياة ليعيشوا وفئة صغيرة يأمل أولادها أن يعيشوا ليظفروا بالمتعة والراحة، أما الحرب فهي الفعل الطارىء، وهي التي تجبر هؤلاء على الحلم، ليفيضوا مما في نفوسهم ولا نرى القصة أن الحرب ستغير شيئاً من الأوضاع الاجتماعية أو السياسية، فلكل موقعه الذي لا يتعداه.

في الشكل نرى أبا ليلى وأسرته الفقيرة، ونرى ابن الغني ووسائله الملتوية الخبيثة وأثار النعمة بادية عليه، الفقراء يدور الحديث عنهم في الغائب. الغني حاضر حضوراً كاملاً، يأمل أن يتخلص من الخندق، ويحلم بحياته الجميلة الممتعة، لم يحاول الأب أن يرفض التعامل مع الابن الغني، بل أوصاه إذا مات أن يقبل له ليلى.

فالبنية الأساس للمنهج الفكري في هذه القصة قائمة على التصالح حيث يرجى من الأغنياء أن يتعاطفوا مع الفقراء، وليس أن يطلب الفقراء مالهم من حق في الحياة. أما اذا كان العنوان «الوطن العسلي» يشير الى مضمون يطمح الكاتب في إنجازه فعندئذ نقول: إن هذا الزمن، وهذه الاحلام، وهذه الافكار، قد طواها القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وما من احد يستطيع أن يعيد عجلة التاريخ الى الوراء مع ان العصي يمكن أن تُدَس في العجلة لتأخير حركة السير، ولكن العجلة جاهزة للانطلاق بمجرد نزع العصي.

لقد اعتمدت القصة على الحلم والارتداد نحو الماضي للكشف عن حياة الابطال، ومن ثَمَّ رغبتهم فيما يريدون، وجاء الحوار المكثف ليختصر موقف كل إنسان داخل الحرب في الحياة. أما اللغة فقد انزلقت عن اللغة الحربية، كما انزلقت عن إثارة قضايا الوضع الاجتماعي والسياسي وآثرت الحياد، مما وهبها هامشية المعاناة. كذلك فإن الشكل لم يحاول أن يتقدم خطوة واحدة في رفد المضمون بعناصر حياتية جديدة. فالقصة هي صناعة قبل أي اعتبار كما يفهمه الكاتب.

نعود إلى ما سبق أن طرحناه تقديماً، فنجد:

١- إن القصة القصيرة المقاتلة يحضر فعل البطل فيها، متمتعاً برؤية واضحة، ومتعاملاً مع الأحداث من منظورها السليم، مشكلاً بنية تجريبية، غايتها خدمة

المضمون، وإضاءة مواقفه، وانفعالاته في التحريض أو التبشير أو التمرد، تتمكن من إقناع المتلقي، ومشاركته الحاضرة للمواقف والأحداث. وأصدق نموذج لهذا القص: (انفجار: ملاحة الخاني ـ قلعة حلب: أديب نحوي ـ التراب لنا.. وللطيور السماء. زكريا تامر ـ المخاض ـ «أوراق مقاتل مصري»: رجب سعد السيد ـ عبر الليل نحو النهار: محمد الراوي ـ الوصية: ضياء خضير ـ انزلاق أيوب تحت الشمس العمودية: حسن. م. يوسف ـ طقوس للعار: حيدر حيدر)، ولكننا نؤكد ونصر على الغاية من القص التي تسلكها الكتابة، وهي رفض الحاضر بإدانته: «قلعة حلب ـ التراب لنا.. وللطيور السماء ـ الوصية»، وهي رفض الحاضر من خلال تعريته: «انفجار ـ انزلاق أيوب تحت الشمس العمودية ـ طقوس للعار» وهي مباركة للحاضر مطالبة باستمراره: «المخاض «أوراق مقاتل مصري» ـ عبر الليل نحو النهار».

كما نشير إلى التوازن القصصي والواقع، في إطار تشكيلي يتوجّه أي منهما نحو الآخر بانسجام مستمر: انفجار ـ التراب لنا.. وللطيور السماء ـ الوصية ـ انزلاق أيوب تحت الشمس العمودية.

٢ـ القصة القصيرة عرض حياتي بأطرافها الممتعة، والموت ووسيلة الحرب بأدواتها، وما يمكن أن يستبشر منها، حيث يأخذ الصراع حدته بين نقيضين حاضرين في العمل القصصي؛ البناء والخراب في قصة انفجار، الحب والعدم في قصة: الحب، والحرب والسلم في قصة: الحرب والسلام، والهزيمة والرجوع في قصة: القميص، والأمل واليأس في قصة: جرح الأحبة، والحياة والموت في قصة: صابر ينشد أغنية في الجنوب، والمواجهة والكبح في قصة: الوصية وقصة: طقوس للعار. وهنا نقدر بتمييز بالغ ذلك الدور الأرقى للتنامي القصصي في لقاء النقيضين، من خلال فن قصصي عليه أن يتعمّق في أبعاد كل منهما دائرياً وشاقولياً، لأثارة المتعة القصصية: (والجوهري في الفن الأرقى هو ذلك الاصطدام الضروري بين السعادة والشقاء، أو بين الفرح الداخلي والقهر الخارجي المنشأ. وبناء على هذا: يعد العمل الفني في الذروة وفقاً لأستطاعته على ترسيخ معادلة ذات طرفين متغامرين، ولكنهما مندمجان في تركيبه واحدة. وهذان الطرفان هما شدة نزوع الفرح نحو التحقق، وشدة ضغط القادم من الخارج والمثبط لهذا النزوع المندفع. فالفن الأرقى، إذن، ذو وظيفة تاريخية أو اجتماعية، إذ هو يتعامل مع النزوع والأحباط، الأرادة والأخفاق، والصبوة والحرمان.)[٣٠].

٣ـ القصة القصيرة المنفعلة بالحرب كحدث، والتي لم تتمكن من طرح ماتريد على الواقع، بل فضلت العرض على المعالجة، ومالأت الحدث في كثير من الرجاء، وكثير من الخوف، فجاء الحدث أكبر منها قامة وبناء. في قصص: (الحرب تصل بيتنا: مراد السباعي ـ السامو بال: أكرم شريم ـ جرح الأحبة: حلمي محمد القاعود ـ الوطن العسلي: زهير جبور ـ مواطن من تشرين: كوليت الخوري ـ العريف رقم ٧: وداد سكاكيني).

٤ـ قصة مبنية على الهزيمة والاحباط، فإدركتها فنياً، وتواشجت معهما، في تسطيح انفعالي، يأخذ المستوى الدائري ميداناً له، فيبرز فيه، ويستريح من وهاد الجذور، التي إن حضرت، فإنها ستغير البناء القصصي من الأساسي، وهذا مخالف لطبيعتها: (تقرير من جبل النزهة: سالمة صالح ـ جرح الأحبة: حلمي محمد القاعود)، ولا يعني هذا أن القصة فاشلة، بل إن قصة سالمة صالح تبلغ في مضارعة الواقع حداً مميزاً.

٥ـ القرائن والدلالات: (الحبيبة/ الأرض، الحرب/ السلم، الحب/ الخصب، الفرح/ الثأر، النار/ التطهير) تكاد تكون من خصوصيات القصة القصيرة في الحرب، فمن جميع القصص التي أتينا على ذكرها نجد قصصاً قليلة قد أهملت هذا الجانب، هي: (الجدار قمر كيلاني ـ الحرب تصل بيتنا ـ جرح الأحبة ـ الوطن العسلي ـ مواطن من تشرين)

٦- وهذا يقودنا إلى سؤال: هل من لغة خاصة للقصة القصيرة في الحرب؟.. ونعيد السؤال بشكل آخر: هل المفردات المعينة تؤدي إلى عمل قصصي مرغوب؟. وهل تنضيد مفردات معينة إلى جانب بعضها يشكل عملاً قصصياً؟.. وماهو دور الأسلوب والتعبير والصياغة، وبأختصار، البناء اللغوي في مثل هذه الحالات؟.. لاشك أن المفردات أداة توصيل التعبير، ولكن المفردة من دون تعبير كالرصاصة بلا بندقية، والتعبير من دون إفصاح كالبندقية لا نعرف لمن نوجّهها، وكما أن التعبير من دون مفردات معينة تكفل له الايصال كالبندقية مع ذخيرة ليست لها، إن المفردة المنسجمة مع التعبير والمفصحة عن الغاية كالبندقية في يد المقاتل أمام العدو. ولكن هل الحرب معزولة عن الحياة؟.. وهل الحرب تقوم من دون حياة؟.. إن الحياة تستمر من دون حرب، بل في أكثر الأحيان تعتدي الحرب على الحياة، لكن! أن تستمر الحرب من دون حياة فهذا مستغرب بنسبة كبيرة.

فالمفردات اللغوية الحربية يمكن أن تتواجد في قصة الحرب: (الحرب، الخطر، القصف، صفارات الأنذار، الجندي، البندقية، الرصاص، الخراب، القتل، الجرح، الدم، الأصفر، الأحمر، الأسود... إلى آخره)، ولكن هذه المفردات لا تعيش من دون حياة. فما هي لغة الحياة في قصة الحرب؟.. وهل يمكن حصرها؟.. قد يجوز الحصر، إذا عدمنا الدلالات والقرائن والرمز والتوظيف، وهذه مسألة بالغة الخطورة، ولكن يمكن المقاربة بين مفردات الحياة مع الحرب: (الانسان، الظلم، الحب، العطف، الشفقة، الملامح القاسية، العيون الحادة، الخضرة، الزرقة، الغيوم، الخوف، الاستجابة، الاستغاثة، البطولة، الرحيل، الاعتداء... إلى آخره)، وباختصار نقول: يجب أن تتجاور وتتساكن أو تتنافر لغة الحرب والحياة من خلال النشاط والحيوية، والقدرة على التمثل، وأكتشاف الدلالات والترميز والتوظيف، على أن يكون التعبير قريباً من الحياة والواقع، ففي جميع المواصفات لهذه البنية التشكيلية، نجد أن القصص التي وفرت اللقاء الحيوي هي: (الحب - الجدار - قصة طويلة جداً - انفجار - تقرير من جبل النزهة - التراب لنا.. وللطيور السماء - المخاض «أوراق مقاتل مصري» - صابر ينشد أغنية في الجنوب - عبر الليل نحو النهار - الوصية - انزلاق أيوب تحت الشمس العمودية)، أي أن حوالي نصف القصص المعروضة قد حالفها الحظ والجهد، وبالمقابل، تشير هذه العطاءات إلى أن القصة القصيرة في الحرب لم تستكمل كافة شروطها لدينا.

٧- بعض القصص قد استخدمت لغة طافية ولغة ضمنية، فتحقق لها مستويان؛ المستوى الأفقي والمستوى العمقي، فحققت القصص في هذا السلوك متعة أكبر للمتلقي، وحققت قدراً أكبر من التواصل، وهذا التوظيف يدل على التمكن من صناعة القصة القصيرة، وفهم أذكى؟ والتعامل معها. وهذه القصص هي: (الحب - الجدار - الحرب والسلام - تقرير من جبل النزهة - والوصية)، طبعاً تختلف نسبة التوظيف من قصة لأخرى.

٨- نلاحظ أن القصص التي تنبت الواقعية كمنهج في أية صفة من صفاتها هي: (انفجار - قلعة حلب - القميص - الساموبال - المخاض «أوراق مقاتل مصري» - صابر ينشد أغنية في الجنوب - عبر الليل نحو النهار - الوصية - انزلاق أيوب تحت الشمس العمودية - طقوس للعار) ونلاحظ المنهج التعبيري في قصص: (الحب - الحرب والسلام - قصة طويلة جداً - التراب لنا.. وللطيور السماء) ونرى المنهج السردي الوصفي التقليدي: (الحرب تصل بيتنا - جرح الأحبة - مواطن من تشرين - العريف رقم ٧) والقصص المتأثرة بالوجودية كمنهج فلسفي: (الجدار - الوطن العسلي) وقصة الموضوعية الرمزية: (تقرير من جبل النزهة). تتيح هذه اللمحة السريعة جنوح الكتابة الحربية - إذا صح التعبير - إلى الواقعية كمنهج في التعبير القصصي، وهذا لايعني

نجاحاً أو فشلاً أو أنه يعطي قيمة أكبر لهذا النموذج القصصي، فليس المنهج إلا مثيلاً للاطار الفني شكلاً، أما التعبير والاداء والايصال والحدث والموقف واللغة، جميع هذه الأمور الفنية والتي لا يمكن تجاهلها وإهمال جديتها، تختلف من قصة لأخرى، ومن منهج لآخر، والمهم: هو التكامل في العمل القصصي.

٩- الحرب في القصة القصيرة تغذيها أفكار سابقة. وإذ نقدّر أن لا كتابة بلا خلفية فكرية، فإننا أيضاً نقدّر حدثاً كالحرب في المنطقة العربية، يجب أن يقوم على كثير من الوقائع، وعلى المشاهدات العينية المتألقة، وعلى الالتزام بالطموح الشعبي وآفاقه النضالية، ولا تعني هذه المواصفات إهمالاً للتقنية القصصية، بل إن الأدب الجاد الملتزم بجداوه العامة يتحقق بالمعايير الفنية، كما لا يعني الأخذ بأحد هذه المعطيات غنى عن المعطيات الأخرى، وباستثناء قصص: (انفجار - المخاض «أوراق مقاتل مصري» - القميص - عبر الليل نحو النهار - انزلاق أيوب تحت الشمس العمودية) فاننا نجد أن هذه المواصفات المطلوبة لم يتكامل وجودها، وعوّضت الكتابة عن هذا النقص بالرؤية الاجتماعية أو الأيديولوجية أو السياسية... إلى آخره.

١٠- ماالوسيلة التي اتخذتها القصة القصيرة لتعبرّ عن الحرب؟.. قبل أن نحاول الاجابة على السؤال، يجب أن تكون الفقرة السابقة حاضرة حضوراً كاملاً، حيث يعني حضورها دلالة فاضحة على أن قصة الحرب لم تزل ناشئة عندنا، يفتّتها ويبعثرها عدم المشاركة في القتال، أو نقل الخبر من دون تمثّل واضح. لذلك نرى أن القصة القصيرة تستحضر موضوعة تاريخية أو بطلاً قومياً من التاريخ، لتسوّغ لذاتها الحضور الحربي: (الحرب والسلام - قلعة حلب - التراب لنا.. وللطيور السماء - الوصية: نسبياً)، وقصص أخرى تسوّغ لنفسها التنظير الأيديولوجي: (الجدار - قصة طويلة جداً - الحرب تصل بيتنا - الساموبال - صابر ينشد أغنية في الجنوب) وأخرى تنمو إلى التنفيذ التصويري، مستغلة أكبر قدر من التعبيرية أو الترميز: (الحب - تقرير من جبل النزهة - مواطن من تشرين - طقوس للعار).

١١- ماهي الحروب التي تدل عليها القصة القصيرة؟.. ومانسبتها في هذه المجموعة؟.. الحرب العالمية الأولى في قصة: (الحرب تصل بيتنا). حرب نكبة فلسطين في قصة: (الجدار). حرب نكسة حزيران: (الحب - قلعة حلب - القميص - تقرير من جبل النزهة - التراب لنا.. وللطيور السماء - الساموبال - طقوس للعار). حرب تشرين: (انفجار - المخاض «أوراق مقاتل مصري» - مواطن من تشرين - الوصية - الوطن العسلي - انزلاق أيوب تحت الشمس العمودية). حرب المقاومة: (قصة طويلة جداً والقميص كذلك). حرب الاستنزاف: (عبر الليل نحو النهار)، الحرب في الجنوب اللبناني: (صابر ينشد أغنية في الجنوب)، قصص الحرب بلا هوية: (الحرب والسلام - جرح الأحبة - العريف رقم ٧). يشير هذا إلى أن القصة القصيرة والكتابة بوجه عام قريبة من الأحداث الدائرة في المنطقة، ولا يفيدنا كثيراً هذا التقسيم في استخلاص نسبة معقولة. إذ نقتنع جميعاً بأن قصص الحرب أكثر بكثير مما أشرنا إليه من قصص. وكلما ابتعد أمد الحرب كلما لاحظنا معالجة لها أكثر. وإن كنت أفضل القصة الطازجة أو القريبة منها، لأنها وقتئذ تعيش الحرب والحياة.

أخيراً لابد من القول أننا لم نقدم ثبتاً ولا توثيقاً للحرب في القصة القصيرة، بل اعتمدنا على عينة متمايزة، وكان الغرض الوصول من خلال هذه العينة إلى إمكانية نظرة شاملة لرؤية الحرب في القصة، وأن تعطي هذه العينة صورة بسيطة للأساليب الفنية والتعابير اللغوية.... وغيرها.

الهوامش:

١- سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية - د. حسام الخطيب - ص ١٤ - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٤.

٢ـ الصوت والصدى ـ رياض عصمت ـ ص ١٨٨ ـ دار الطليعة بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٧٩ .

٣ـ المصدر السابق ـ ص ٢٠٦ .

٤ـ من مجموعة : دمشق الحرائق ـ زكريا تامر ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٣ .

٥ـ ملحق الموقف الأدبي بمناسبة الذكرى الأولى لحرب تشرين ـ العدد السادس تشرين الأول ١٩٧٤ .

٦ـ من مجموعة : النخلة المضيئة ـ محمد كامل الخطيب ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٨ .

٧ـ من مجموعة : الصيادون ولعبة الموت ـ قمر كيلاني ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٨ .

٨ـ لانريد أن نعيد هنا ماسبق أن قلناه عن سبب طرح الانهزامية : راجع دراستنا : لغة الأرقام في القصة القصيرة ـ الموقف الأدبي ـ العدد ١١٣ أيلول ١٩٨٠ .

٩ـ من مجموعة : الصفعة ـ الياس فركوح ـ وزارة الثقافة ـ بغداد ١٩٧٨ .

١٠ـ قلعة حلب ـ أديب نحوي ـ الموقف الأدبي ـ عدد أيار وحزيران ١٩٧٣ .

١١ـ راجع دراستنا : القصة القصيرة في مواقفها السياسية والاجتماعية ـ آفاق عربية ؛ عدد ٦ـ شباط ١٩٨٠ .

١٢ـ الشمس والعنقاء ـ خلدون الشمعة ـ ص ١٤٣ ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٤ .

١٣ـ من مجموعة : السجناء لا يحاربون ـ أكرم شريم ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٢ .

١٤ـ دمشق الحرائق ـ زكريا تامر .

١٥ـ من مجموعة : تحت النافذة ـ مراد السباعي ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٤ .

١٦ـ من مجموعة : التحولات : سالمة صالح ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٥ .

١٧ـ من مجموعة : حين تتمزق الظلال ـ د. بديع حقي ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨٠ .

١٨ـ أدب الحرب ـ حنامينه ، د. نجاح العطار ـ ص ٣٦ ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٦ .

١٩ـ من مجموعة : الومض ـ حيدر حيدر ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٠ .

٢٠ـ ملحق الموقف الأدبي بمناسبة الذكرى الأولى لحرب تشرين ١٩٧٤ .

٢١ـ المصدر السابق .

٢٢ـ من مجموعة : أقوى من السنين ـ وداد سكاكيني ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٨ .

٢٣ـ عبر الليل نحو النهار ـ محمد الراوي ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٥ .

٢٤ـ دراسات أدبية وفكرية ـ الكسندربلوك ـ ترجمة يوسف الحلاق ـ ص ـ ١٢٢ ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٧ .

٢٥ـ من مجموعة : الرجال والشمس ـ ضياء خضير ـ وزارة الثقافة ـ بغداد ١٩٧٩ .

٢٦ـ من مجموعة : العريف غضبان ـ حسن م. يوسف ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٨ .

٢٧ـ ملحق الموقف الأدبي بمناسبة الذكرى الأولى لحرب تشرين ١٩٧٤ .

٢٨ـ من مجموعة : نجرة والأشجار ـ يوسف ضمرة ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨٠ .

٢٩ـ من مجموعة : الورد الآن . . والسكين ـ زهير جبور ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٧٩ .

٣٠ـ ماالشعر العظيم؟ ـ يوسف اليوسف ـ المعرفة ـ العدد ١٨٣ أيار ١٩٧٧ دمشق .

ملامح من حوار مع انطوان مقدسي

«انطون مقدسي» مفكر من ذلك الطراز من المفكرين الذي يجمع في حياته بين الفكر والنظرة الابداعية.. بين الواقعي والمجرّد.. وبين هذه جميعها وبين الانسان. وهذا الطراز من المفكرين العرب تكوّن في مرحلة كانت تستدعي هذا كلّه. فهي، من جهة، مرحلة مخاض جديد للأمة أعلنت فيه عن ولادة الفكر العربي، الثوري متمثلاً بأيديولوجية حركة الثورة العربية.. وهي، من جهة أخرى، مرحلة إمتزجَ فيها الحلم بالعمل الواقعي. فإذا كانت «الاحلام» هي ماطبع رؤية هذا الجيل وحياته، فأنها كانت مداراً لعمل واقعي، يومي وتاريخي، تجسّد في تلك الطموحات الكبيرة التي خاض هذا الجيل معترك الحياة في سبيلها، ومن أجل تحقيقها.

لقد كانت مشاغل هذا الجيل الذي ينتمي إليه «أنطون مقدسي» مشاغل كبيرة.. فهي مشاغل واقع يُراد له أن يتغيّر.. ومشاغل وجود عربيّ يبحث عن حريته وحياته الأفضل بعد قرون من الغيبوبة والتخلّف. وقد شاء القدر لهذا الجيل أن يحمل هموم هذه المشاغل جميعها، بالاضافة الى مشاغله الذاتية والفكرية: في أن يكون لهذه الأمة مبدعوها الكبار، وابداعها المتميز، وحياتها الثقافية الرفيعة... فقد رأى هذا الجيل في مشاغل كهذه مظهراً من مظاهر التقدم الحضاري والسموّ العقلي.. كما وجد فيها عناصر حيوية من شأنها ان تبعث في الأمة كيانها الصادق الأصيل، وتوجد فيها طموحاتها. ومن هنا كانت «المسألة الثقافية» في حياة هذا الجيل مسألة وجود تاريخي يبحث عن عوامل وأساليب تحقّقه.

ولعلّ من الأسباب المهمة والأساسية التي ساعدت على تكوين هذا الجيل على نحوٍ كهذا، إقباله على الأشياء جميعها بحرية كاملة.. فحدّد مفاهيمه للأشياء.. كما حدّد موقفه من كل قضية، بدءاً من قضايا الثقافة والفكر وانتهاءاً بقضايا الواقع. وكان في هذا كله جيلاً مؤمناً بأن صراعه مع واقعه، ومع الأشياء البالية فيه لابدَّ أن ينتهي بالحسم لصالحه... وكان هذا الايمان وحده كافياً لأن يضمن له المواصلة في الطريق التي بها بدأ.

هل يمكننا القول بأن تاريخ هذا الجيل هو تاريخ ميلاد الفكرة القومية العربية في وضوحها الجديد وفي اكتمال صيغتها؟ هل يمكننا القول عن هذا «التاريخ» بأنه تاريخ ميلاد الأفكار التي وجهت مسار الواقع العربي وجعلته يبدو منسجماً ومتواصلاً مع طموحات إنسانه الذي كان التعطش الى الغد يدفعه الى أن يفجر ثورته الفكرية والكيانية في واقعه؟

نستطيع القول بهذا.. بل والقول بما يماثله ويكمله، وبكثير من الثقة. فقد اجتمعت في حياة هذا الجيل نزعات متوافقة ومتعددة: الانتماء إلى الواقع. الصلة بالتاريخ. التطلّع إلى المستقبل والحوار مع الماضي.. إرساء المعالم الأساسية لابداع عربي جديد، والصلة المتينة والحيّة بالتراث. وكان في هذا كلّه إنما يعمل على تقليص حجم الهوّة التي تفصل بين حاضر الأمة وماضيها ـ من حيث وجودها الحضاري وكيانها الموحَّد ولم يكن هذا غير مقدمات لنتائج كان يبغي الوصول إليها عبر إرهاصات وجدانه اليقظ، وتطلعات لها زمانها التاريخي الذي تشكلت من خلاله، وعبرّت عنه أوضح تعبير.

إنّ تاريخ هذا الجيل هو تاريخ الأفكار التي طرحها، وتبنّاها، ووقف حياته في العمل لها. بل أجدني أقول: إنك لاتجد جيلاً من أجيال التاريخ القريب عاش أفكاره علناً، وأراد إخضاع العالم كله لمضمون هذه الافكار وماتفرضه من منطق كما فعل هذا الجيل. إذ لم يكن أيّ شيء في حياته غايةً بذاته.. إنما كان وسيلة لشيء آخر، أعمّ وأشمل. ونحن اليوم حين نستجمع الكثير من تفاصيل حياته

صورة الجيل الرائد

اجرى الحوار
ماجد السامرائي

ونعيد تركيبها من خلال العديد من المعايير، نجد أنفسنا عند أمور مدهشة، منها ما يتصل بحياة هذا الجيل ككيان ذاتي - إجتماعي، ومنها مايتصل بعمله، أو بما بناه من فكر وضع له مصطلحاته، وشكّل مفرداته، وجعل له حركته التاريخية الواضحة المعالم والاتجاه.

قطعاً نحن حين نقف أمام حياة هذا الجيل فاننا لانريد تكرار سيرة حياته، لأنها سيرة لن تتكرر، ولايمكن أن تتكرّر.. فهي سيرة تعبرّ عن زمنها التاريخي الخاص بها.. وهوزمن انبعث من عوامل خاصة، وعبرّ عن ظرف تاريخي له طبيعته الخاصة أيضاً. لكن يكفينا التأمل في ما أعطى.. وتكفينا دراسة ما أنتج في ضوء حياته، باعتبارهما - الحياة والعطاء - يشكلان نسيجاً واحداً لكيان كان هدفهم تأصيله، أو التأصيل عبره ومن خلاله.

باختصار: لقد طرح هذا الجيل مشروعاً في الحياة، والفكر، والابداع.. وبنى وجوده - المجتمعي والثقافي، وبالتالي التاريخي - على أساس هذا المشروع. فهل نجح أم أخفق؟ هل استطاع تحقيق ماطمح إليه وماعاشه من أحلام كبيرة، أم ان «صدمة الحياة» كانت اكبر من طاقته على مواجهتها وصدّها؟ هل استطاع ان يكون «جيلاً» بالفعل، بكل ما للجيل من سمات وركائز، أم أنه إنحدر الى تشتتات فرضتها عليه، أوقادته إليها حياة أُريد لها أن تظلّ بلا منطق يحكمها ويوجة حركتها؟ والسؤال الأهم هو: أين هذا الجيل، بفكره وعمله وبمعطياته، من الأجيال التالية له؟ بل أين هي منه؟ هل استطاع أن يؤثّر فيها؟ هل يمتلك من الامتداد في حياتها ما يكفي لاستمراره ولتنمية أفكاره؟

أسئلة كثيرة.. وهي جميعاً أسئلة تبحث عن أجوبة واضحة. ولعلّ في هذا الحوار مع «أنطون مقدسي» - أحد أبناء هذا الجيل البارزين - ما يرسم معالم اكيدة لاجابة واضحة عن أسئلة كهذه.

*** هل لك أن ترسم لنا هنا المنحنيات الأساسية في ثقافة جيلك؟**

- كي نعرف أبعاد ثقافة الجيل الذي كنت منه، علينا أولاً أن نحدّده زمنياً.. فهو قد تكوّن، على وجه التقريب، قبيل الحرب العالمية الثانية وإثناءها وبعدها... أي في فترة الانتقال من الاستعمار الى الاستقلال. ومن ثمّ علينا أن نعرف أيضاً الفترة التي عاشها من حيث هي فترة ثقافية... فقد كانت فترة إنتقال من «ثقافة النهضة العربية» - أقصد نهضة القرن التاسع عشر، حيث كان الأدباء و المفكرون مختلفين في حقيقة هذه الأمة، وفي الطريق التي يجب أن تسلكها كي تحقق أهدافها، إلى مرحلة تجميع الصفوف وتوجيهها نحو الهدف. ولهذا تكوّنت أحزاب سياسية كثيرة، الخلاف فيها كان على الوجود القومي ذاته.. وإذا شئت، وبتعبير أوضح، على حدود هذا الوطن. فكانت «الأحزاب الاقليمية» التي يُقلّص كلٌ منها الحدود وفقاً لما يتصوّره... ومن ثم «الأحزاب الاسلامية» التي لاترضى إلاّ بامبراطورية موحدة تشمل العالم الاسلامي ككل... وكانت أيضاً «الأحزاب العربية» متعددة الاتجاهات. وأخيراً الحزب الشيوعي» الذي كانت سياسته، إذّاك، تنادي بالمحافظة على الوضع الراهن، على إعتبار أنّه كُرّس دولياً..

فالجيل الذي تسأل عنه إختار الخطّ العربي الذي انتشر بسرعة، بحيث أنّه يعمّ الوطن العربي اليوم، وهو معروف (أقصد الوحدة العربية). وهذا الاختيار هو الذي يحدّد هويته. وإذا كانت الأمة قد وافقت عليه فلأنه يعبرّ عن حقيقتها...

والأمر الثالث الذي علينا أن ننتبه إليه هو أن الذين تثقفوا في تلك

الفترة لم يكونوا من الطبقات الغنّية، كما هو شائع. فمنذ أن بدأتُ التدريس في ثانويات سورية أواخر العام ١٩٤٠ قمتُ باحصاءات تقريبية عن منشأ الطلاب الطبقي في حمص، وبعدها في حماه، وحلب، ودمشق، وفي دور المعلمين.. ومن ثم في الجامعة، بعيد الخمسينات. وقد لاحظتُ أن الأثرياء يؤثرون أحد أمرين: إما الانصراف الى أعمالهم لأنّها مربحة.. وإما ارسال واحد من أولادهم الى بيروت. أو الى أوربا للدراسة. فالطبقات المتوسطة هي التي كانت تشكل الأكثرية الساحقة من طلاب الثانويات، فالجامعة. وهذه الطبقة هي التي حرصت، بعيد الاستقلال، على الانتساب للمدرسة بكل درجاتها.

ومن المعلوم عن الذين عاشوا تلك المرحلة أنّ الثانويات كانت المركز الرئيس، أولاً لمقاومة الأجانب ومن ثم لتأليف الأحزاب. فقد كان الطلّاب يجتمعون ببعض الأساتذة ويتذاكرون معهم في كافة الشؤون القومية.. وهذه الجلسات التي كانت تنتقل من البيت الى المقهى شكلت النواة الاولى للاحزاب. ومن هذه الأحزاب «حزب البعث».

مامن شك في أن تسييس الشباب، لابل تسييس المواطنين كلّهم قد تزايد بسرعة بعد ذلك (وأيضاً بفضل هذا الجيل). ولكن في تلك الفترة، لم يكن الطالب، أو المدّرس ليهتمّ إلّا بدروسه وبمستقبل البلاد، لأنّ الحياة كانت متقشفة. فالفرد الخارج حديثاً من أزمة ١٩٢٩ ـ ١٩٣٤ الاقتصادية.. وقبله الخارج من الحكم العثماني، كان يرى أنه بألف خير إذا حصل على الضروري حقاً لغذائه ولبقية مستلزمات الحياة الأساسية. أما الآن، ومع هبوط المجتمع الاستهلاكي علينا، فقد كثرت المغريات، بحيث أن السياسة صارت سياسة الحصول على السلع المتكاثرة في واجهات الحوانيت. وما كنّا نعتقده نحن كمالياً جداً ـ كالراديو ـ صار كالخبز اليومي.. والسيارة صارت أيضاً وكأنّ الحصول عليها أمر لاغنى عنه..

وباختصار، فقد كان جيل يقظة حقيقية للثقافة ولمشاكل الوطن. هذه اليقظة هي ما أُسميه، شخصياً، «اليقظة الثانية»... إذْ الاولى كانت تطالب بالاستقلال.. أما هذه فكانت تطالب بالاستقلال أيضاً، وبما يلي الاستقلال ـ أي التنظيم الاجتماعي والاقتصادي، ورفع المستوى الثقافي، والثقافة للجميع... وما شاكل.

النقطة الرابعة والأخيرة التي تجدر الاشارة إليها هي ان جيلنا تمكّن، حتى في الدراسة الثانوية، من استيعاب تراثين: التراث العربي الذي ما يزال من كبار ممثليه أحياء يدرّسون في الثانويات.. وتراثاً أجنبياً هو، بالنسبة للقطر السوري، «الكلاسيكية الفرنسية». وكان بوسع كل طالب في الصفوف العليا من الثانويات أن يقرأ مؤلفات من عيون الأدب الفرنسي، كما كان يطالع أُمهات التراث العربي، كالاغاني، والامالي، والعقد الفريد.. وغيرها.. وهذه الأُمهات كانت متداولة. وكانت معرفته بالتراث الأجنبي تمكنه من أن يتصل بثقافات العالم ويتأثر بها مباشرة وبدون وساطة الترجمة. فثقافة هذا الجيل يمكن أن تُلخّص بالامور التالية:

أولاً: التراث، أو الأمانة المطلقة للكلاسيكية العربية.

ثانياً: المحاولة الجادة لتجسيد معاني التراثات الأجنبية في التراث العربي. أو إذا شئت: محاولة إغناء اللغة العربية بحيث تتسع لما نسمّيه اليوم «الحداثة».

ثالثاً: تركيز الكل على محور الفكر القومي. فكل مفهوم جديد.. كل أدب.. كل فلسفة، وكل مواطن يجب أن يذوب في الكيان القومي.

ويمكن أن أقول بشكل أدق: إنّ جيلنا تأثّر بتيارات كثيرة، أهما:

ـ التيار المنبثق عن الثورة الفرنسية... **وقد فهم منه هذه الفكرة الأساسية**، وهي: **ان الحريّة هي الهدف.**

ـ التيار الثاني هو الرومانتيكية **الألمانية، وعنه نتجت الصوفية القومية التي تركزت في مبدأ الوحدة..**

ـ التيار الثالث **هو التيار الاشتراكي الذي عمّ مع قراءة وترجمة الكتب الماركسية. وقد يكون أهمّ ما يميّز جيلنا، الرفض المطلق للهوية السورية. فقد كنّا، وما نزال نؤكد أن «سورية السياسية، هي حصيلة معاهدة أجنبية (سايكس ـ بيكو)، وهي معاهدة مرفوضة من الأساس. فلا هوّية سوى الهوّية العربية.**

*** إذن هو جيل متميّز في ثقافته، متطوّر من حيث العطاء، متابع لهموم الواقع وإشكالاته، منغمر فيها.. لهذا أنتج ثقافة متميزة. فهل لك أن تدلنا على الكيفية التي تأتي بها لكم ـ كجيل ـ أن تحقّقوا ذلك؟**

ـ انّ جيلنا حلقة في سلسلة طويلة بدأت في أوائل القرن التاسع عشر مع النهضة العربية.. واعلامها معروفون. ومن المعلوم في تاريخ الفكر العربي أن هذا الفكر تركزّ بين الحربين على محور القومية، ولم تظهر المشكلة الاجتماعية الّا هامشياً، لأنّ المرحلة التاريخية كانت تفرض، إذّاك، الكفاح في سبيل التحرّر. ولقد تأثّر جيلنا مباشرة بهذه الفلسفة القومية التي كان اكبر ممثليها في زماننا اثنان: ساطع الحصري، وزكي الارسوزي، والواقع أن الاثنين أيضاً أنضجا ما سبقهما من جهود. أما جيلنا فرأى أن الوقت حان لتحقيق هذه

الفلسفة القومية، أولاً بالاستقلال، ومن ثم بانشاء ثقافة قومية، وثالثاً: باضافة فلسفة اجتماعية تُسعف السياسي في معالجة مشاكل الشعب.

ولهذا السبب كانت المحاولة الاولى في الجيل هي إقحام الجماهير الشعبية كلّها في المعركة، ومن ثم تعبئتها لكي تكون المعركة منظمة.. وأخيراً: تنظيمها في سبيل بناء إقتصاد قومي.

فاذن، هو ابن مرحلته. وإذا كانت ثمة ميزة له فلأنه أخلص لهذه المرحلة، فلم يطلب مكسباً أو منصباً، أو أيّ شيء آخر. هذه التضحية هي التي مكّنته من أن يضع بعض الأسس السليمة لفكر عربي، ولتنظيم المجتمع العربي.

أنا لاأنكر الجهود التي يقوم بها الجيل الراهن، إذْ أنه أضاف أشياء جديدة كثيرة. فهناك مثلاً شعراء متميزون جدّدوا الشعر العربي والحساسية العربية. ولكن يبدولي أن الجيل الحالي يُفكّر كلٌّ منه بذاته اكثر مما كنّا نفكّر نحن كلٌ منا بذاته. وربما ان هذا الجيل يتعجلّ في الافادة من المتع الكثيرة. ومن المراكز المرموقة المتاحة له. وهذا مزلق خطير، لأنّ الوطن ما يزال بحاجة اليوم، ولزمن طويل، الى أشخاص يؤمنون بأنّ تضحية الأجداد هي التي تفيد الأحفاد.

لقد قلتُ إن جيلنا «جيل يقظة». في كل اليقظات يعتقد المرء أن الأهداف قريبة المنال. فلم يكن أحد من العاملين في الحقل الوطني بُعَيد الخمسينات إلّا وكان يعتقد أنّ الوحدة العربية ستتحقق في حياته على الأرجح، وأن الاشتراكية قريبة المنال لحدّما. وهذا ما جعل كلاً منّا يعمل جاهداً كي يقدّم إسهاماً جدياً مسؤولاً لتعجيل المسيرة - مسيرة الأمة لامسيرته الشخصية - ..

أما اليوم، فمن جهة تعقّدت الأمور.. ومن جهة أخرى كثرت المغريات واكثر ما أخشاه، شخصياً، هو القطيعة، التي نبهت عليها مراراً، بيننا وبين التراث.. إذْ أن التراث كان وما يزال هوركيزة الوحدة. والانسان لايمكنه أن يكتب شيئاً نافعاً إلّا إذا تصوّر الأهداف الكبيرة وعاشها واعتقد، بكل وجوده، أن عليه الاسهام فيها والتضحية من أجلها، حتى ولوكان سيدفع من صحته ثمن هذه التضحية.

لاحظ مثلاً هذا المثال البسيط، وهو أنّ كلّ ما كتب في تلك الفترة كثيراً ما كان كاتبه يدفع ثمن طبعه ونشره. ما من شك في أن الوضع اليوم أحسن وأسلم من الوجهة المادية، إذ من الطبيعي والمنطقي أنّ مَنْ يقوم بعمل ما أن يتقاضى أجره، أوبعضاً من أجره. ولكنّ سهولة الحياة ومتعها تُفقد الانسان حسَّ التضحية..

والبلدان المتخلفة لايمكن أن تنهض إلّا على الأضاحي الفردية التي تتراكم وتنشر عن طريق العدوى روحاً جديدة..

وفي اعتقادي اليوم أن العمل الثقافي والفكري هو الأول، لأن التخلّف في العقل، والعقل العربي هو الذي عليه أن يحلّل ذاته، وينقدها، ويعيد النظر في معطياته ومنجزاته، وأيضاً في مسلماته.

*** يبدو لي من خلال متابعة كتاباتك وكتابات جيلك أن القضية الأساسية في حياتكم الثقافية، كجيل، كانت «قضية فكر» و «فكر بديل» لما كان سائداً..**

- هذا صحيح. وماتزال هذه الحاجة قائمة..

ولكن الأحداث المفاجئة، والتي توالت على الوطن العربي ومازال تتوالى أرغمتنا، نحن العرب، على خوض معارك لم يكن لنا الخيار في توقيتها ولا في ساحها، بحيث أنّ المعركة ألهتنا عن الاعداد للمعركة.. وكلّ إعداد فكري بالدرجة الاولى، أو اذا شئت، وبتعبير أدق: إنساني، بمعنى أنه يُعدُّ الانسان ليجعله بمستوى المعركة. هذه قضية آمن بها جيلنا، بحيث ذهب بعضهم الى حدّ الاعتقاد أن بوسعه وضع فلسفة عربية تضاهي الفلسفات الأجنبية. وفي هذا ما فيه من الشطط، إذْ أنّ الفكر لاُيرتجل، بل ينضج تدريجياً من إنسان الى آخر، ومن جيل الى جيل..

ويبدولي أن هذا الايمان بالفكر هو «الغائب الأكبر» في الوطن العربي اليوم.. فنحن نردّد «كل شيء للمعركة»، ونكرّس الموازنات الضخمة لشراء الأسلحة والمعدات ولكننا ننسى الانسان الذي سيستخدم هذه المعدّات. ولا أقصد بتكوين الانسان «الخبراء» فقد أصبح عندنا منهم عدد لابأس به.. وكثيرون منهم يهاجر، لأنهم لايجدون عملاً لهم في الوطن.. وإنما أقصد الانسان بوصفه كذلك.. وهذا الانسان هو الذي يجب أن يُعدّ إعداداً دقيقاً منذ مراحل الدراسة الاولى، بحيث يتمكن عندما يصبح إدارياً أوسياسياً أوربَّ أسرة من أن ينظّم الدائرة التي هو فيها، ويبدولي أن الانسان العربي اليوم هو مجموعة حاجات، بحيث تتلاشى «الذات»، أويتلاشى «البعد الانساني».

ربما أننا لم نكن أحسن حالاً بكثير من الأجيال التي تلتنا، ولكننا كنّا نؤمن بهذه الذات الانسانية ونضعها فوق الحاجات وما يشبع الحاجات. ولهذا إعتقدنا باعتقاد قد يكون فيه الكثير من المجازفة، وهو أننا سنحقّقُ الوحدة العربية.. نحن، أو، في أبعد الحدود، أبناؤنا. أما اليوم فلا أرى، ضمن حدود رؤيتي، طالباً يؤمن بهذا الهدف... وأقصد بالايمان أن يعيش الانسان! بما يؤمن به، ويموت في سبيله..

كما يبدولي أن الأصل بمثل هذا الايمان لن يعود إلينا إلّا إذا ركزّنا المجتمع العربي حول محور الفداء والفدائيين.

*** وأنتم دجتم في حياتكم الفكرية كجيل، على نحو فيه الكثير من**

التفرّد والخصوصية، مسألة «الحداثة» في الأدب بتيار «الفكر الجديد» أو «البديل».

ـ إنّ ما تسمّيه «الفكر البديل» هو جعل المعاني الكبرى للوجود والفلسفات أو الآداب التي تُحققها.. جعلها كلّها تنطلق من موقع عربي. فليس المطلوب الآن إنشاء فلسفة عربية.. لا، بل إنّ إنشاء فلسفة لا يتمّ بارادة الانسان... وإنما المطلوب هو أنّ ما نتعلّمه، أو نقوله، أو نكتبه، أو نفعله نراه ونحققه من الموقع العربي، والفكر هو هذا.. والالتزام هو هذا..

أما «الحداثة» فهي، كما قلت اكثر من مرّة، «مرحلة جديدة» بدأت تنتقل إلينا وتفرض ذاتها علينا بقوّة بُعيد الستينات.. وكان الظرف التاريخي الذي نشأ فيه جيلنا قد بدأ يتبدّل..

أما بالنسبة إلينا كجيل، فقد كان المطلوب، بالدرجة الاولى، الحفاظ على الموقع العربي وإغناؤه بما أمكن من الثقافات الأجنبية. كان المطروح آنذاك ليس ما أسمّيه «الحداثة» بالمعنى الدقيق للكلمة، وإنما «التحديث»، بمعنى «التجديد». ولهذا كانت بداية صراع بين القديم والجديد. ولكنّ هذا الصراع لم يأخذ الشكل الذي أخذه بعيد العشرينات لأنّ المعركة الوطنية ـ معركة الاستقلال والتحرّر ـ والمعركة الاجتماعية التي تلتها مباشرةً ركّزتا إهتمام الجيل على فكرٍ يشرح هذه المعركة بالكشف عن أبعادها، ويمهّد السبيل الى ربحها.

* على مستوى هذا «التحديث» ماهو تقييمك لما حققه هذا الجيل ـ جيلك؟

ـ إنّه حلقة من حلقات تطوّر الفكر العربي الذي كان، وما يزال، ويجب أن يبقى لزمن طويل مركّزاً حول إغناء الفكر العربي، بحيث يكون هو الأساس للمعركة، لا الارتجال، كما هي عليه الحال الآن. وتستمدّ هذه الحلقة قيمتها من أنها كانت حقاً مخلصة للفكر القومي والمعركة القومية، ولم تكن لتفصل بينهما.

* يُخيّل إلي، وأنا استعيد ما كتبه البعض من أبناء جيلك ـ وبالذات أنتَ وصدقي اسماعيل ـ أن هناك قضية أساسية شغلتكم هي: التأسيس لفلسفة في النظر الى الابداع.. كما لو أنكم كنتم تريدون التأسيس لنظرية جمالية عربية..

ـ كان ثمة نموذجان هما اللّذان فرضا على الجيل جماليته، أو محاولاته الجمالية:

ـ النموذج الأول هو العربي، كما تحدّد مثلاً مع «الرافعي» في النثر ومع «شوقي» في الشعر..

ـ والنموذج العربي، كما فهمه «أندريه جيد» مثلاً، الذي راجت كتبه بشكل واسع قبيل الحرب العالمية الثانية وإثناءها، ومع «رامبو» الذي كتب عنه صدقي اسماعيل، وفي كتابته دليل على أن هذا الشاعر كان يمارس سحره على الشباب آنذاك.

والمطلوب هو أداء النموذج الثاني في «بيان» النموذج الأول أي: التأليف بين القديم والجديد، بحيث يتكوّن أدب عربي، أو فكر عربي جديد. ولهذا كانت العناية بالعبارة كبيرة جداً.. وكان الكلّ يعتقد أن المدرسة اللبنانية سبقتنا ـ وأقصد بالمدرسة اللبنانية: سعيد عقل، والياس أبو شبكة وخليل تقيّ الدين، وتوفيق يوسف عوّاد، ولطفي حيدر... إلخ ـ. وكان لهذه المدرسة بالفعل تأثير كبير على شعراء سوريين، مثل وصفي قرنفلي» الذي كانت العناية بالعبارة عنده تبلغ حدّ الهوس. أما «صدقي إسماعيل» فقد كان حائراً... من جهة كان يريد أن يكتب للجمهور.. ومن جهة أُخرى يريد أن يقدم أثراً جيداً.. أي أثراً مكتوباً بلغة عربية مشرقة. لاحظ مثلاً أنّ إثنين من أجود مؤلفاته لم ينشرهما في حياته، وهما: «تجربة المتنبي» المنشور في المجلد الاول من أعماله الكاملة، و«فان كوخ» المنشور في المجلّد الثاني. ومع ذلك كان يقول لي باستمرار: «يجب أن لانقلّد المدرسة اللبنانية، لأنّ هذه العناية المفرطة بالاسلوب قد تُباعد بيننا وبين الشعب».

والواقع أنّ «الجمالية العربية» هي التي سيطرت إذّاك، لأنّ الجيل أراد ذاته عربياً، لأنّه واجه الاحتلال الأجنبي بالأصالة العربية. ولهذا قلت أنه «جيل ما قبل الحداثة»، لأنّ «الحداثة» فرضت نموذجاً أجنبياً علينا أن نؤقلمه.

أما في الخمسينات فكان علينا أن نجدّد النموذج العربي..

وكان، بهذا المعنى، للأرسوزي أثر كبير، إذّاك، في الشباب المثقف.. والأرسوزي كان يرى النموذج الأكمل للشعر العربي في الشعر الجاهلي. ولما كان بالأصل لايجيد الكتابة بالعربية، كان كلّما كتب نصاً يقرأه على هذا وذاك متسائلاً عما إذا كان النصّ مكتوباً بلغة عربية حقاً أم لا. والواقع أن «الارسوزي» وجد اسلوبه منذ كتابه الاول: «العبقرية العربية في لسانها». فسؤاله دليل على مشكلة الجيل، إذّاك، التي ما تزال قائمة، وقد تجدّدت معطياتها.

* ويبدو لي آن هذا قد طرح من قبلكم شخصياً في إطار «فكري ـ فلسفي»، أو أنه يقوم عندكم على وحدة الفكر والفلسفة والابداع..

ـ إنّ المفاهيم الثلاثة مترابطة ومتلازمة لايمكن فصل أحدها عن الآخرين إلاّ عن طريق التحليل.

والواقع أن الفلسفة، بالمعنى الدقيق للكلمة، كانت وما تزال مستجدة في الوطن العربي.. فنحن نكتشفها الأن، وإن كانت لها جذور عميقة تاريخية في وطننا العربي، إذْ تباعد العهد بيننا وبين

مفكـرين من أمثـال «ابن سينـا» و«ابن رشد». ونحن اليوم بحاجة الى الفلسفـة التي تمكننـا من فهم الواقع الراهن ولهذا يقبل الطلاب مثلاً على دراسة «ديكارت» أو«كارل ماركس» ويعرضون عن «ابن رشد» و«ابن سينا» والأهم هو الفلسفة التي تُسعفنا في حلّ مشاكلنا القـوميـة والاجتـماعيـة وحتى الآن يجد العربي أنّ من الأسهل عليه فهـم الـفـكـرة إذا وضعـت في نصّ أدبي منهـا إذا كانت في نصّ فلسفي، بالمعنى الدقيق. فلا توجد، مثلاً، حتى الآن مجلة فلسفية في الـوطن العـربي. والفكر العربي، تقليدياً، فكر أدبي اكثرمما هو فكر فلسفي. فلم يكن بامكان الجيل أن يقوم بطفرة ويخرج من هذا الخـط، مع أنّ الخمسينـات وبعـدهـا كان الاقبال فيها على دراسة الفلسفة وتدريسها في القطر جيداً..

والفكـر، سواء أكـان فلسفيـاً أم أدبياً أم فنياً، لايمكن أن يكون حقـاً كذلـك إلّا إذا أبـدع.. وكـل إبـداع جميـل بنسبـة درجتـه الابـداعيـة. فأنـا اليـوم مثلاً إذْ أقرأء نصاً لصدقي اسماعيل (وأذكر صدقي لأنـك تسأل عنـه) أراه جميـلاً في إخلاصه وعفويته، أو، إذا شئت في هذا النظر الشفاف الذي ينفتح لك ويجبرك على أن تنفتح له.

وإذا كان ثمة جمالية لجيلنا، ففي شفافية العديد من كتّابه. وهذا ما مكّن الجيل من أن يفهم الشعب، ويحرضه، ويعبئه في سبيل المعركة.

أمـا الآن فيبـدو لي أنّ الانسـان أكثـر تعقيـداً. وأنّ هذا التعقيد الـذي سببـه تكـاثر الحاجات وسهولة إشباعها عند بعضهم قد باعد بين المثقف والشعب، وربما بين السياسي والشعب.

*** وعلى أيّ نحـو تجد أنّ هذه المقـوّمـات انعكست إبـداعياً في نتاج هذا الجيل؟**

- إنّ مَنْ يطـالـع، على الخصـوص، النصـوص التي كتبت بعـد الخمسينات، يلاحظ فيها الخصائص التالية:

أولاً: الثقة بالشعب، أوبقدرة الأمة على تحقيق آهدافها، وهي ثقة لم تكن في الشعارات، بل في القلوب وفي السلوك.. وهذه الثقة هي التي يبدو لي أنها تزعزعت.

ثانياً: الاخلاص، أوإرادة العمل المجاني. فلم يكن إذّاك، ثمة مراكز، ولارتب، ولارواتب، ولا أيّ أجر أومكافأة.. وإنما المكافأة كانوا يجدونها في الاستجابة الشعبية.

ثالثـاً: السـذاجـة التي هي من شأن اليقظـات، والتي تجعـل الانسـان يستهـين بالصعـاب. فالنصوص بدون تكلّف ـ وهذه هي الميزة الخـاصـة الأخـيرة، أي العفـويـة. فلم يكن ثمـة وسيط بين الكـاتب والشعب، وكـانت الأداة الاعـلامية الاولى هي الكتابة لا الصورة، والمكتوب لا المسموع. وهذا مايجبر الكاتب على أن يُعنى بأسلوبه.

*** قل لي: حين أصنـع أمـامكم عبـارة مثـل: «نحـو فلسفـة عربية للفن..» فأية خصائص ومرتكزات تتشكل في ذهنكم عن موضوع كهذا، الذي أجد أن طرحه أصبح من الضرورات الملحّة في ثقافتنا المعاصرة؟**

- لنلاحظ أولاً أن العروبة ليست موجودة في المطلق، بل هي حركة تاريخيـة تستنـد الى شخصية تكوّنت منذ أربعة عشر، أوخمسة عشر قرنـاً، هذا من جهـة.. ومن جهـة أخرى: إنّ الفلسفة هي علم ـ علم المبادئ الاولى، كما يقول أرسطو ـ والعلم ليس مرتبطاً بأمة، أو بأيـة فئـة اجتماعية أخرى... ولكن الفلسفة تتجسد، أوتتحقق في مناخ اجتماعي ـ تاريخي معيّن، وكل شعب يجسّد منها ما هو بحاجةٍ إليـه. فالتأليف يصبـح مفتعلاً عندما يتجاوز الانسان حدود واقعه، أو عندما يُقحم في هذا الواقع مفاهيم فضفاضة تُدخل عليه الغموض...

هذا الاخلاص للواقع هو الذي يجعل الكتابة جميلة!.

أمـا أن نصمّم على وضـع «فلسفـة نظرية» للفن، أوللعلم، أو لغيرهما، مشروع باطل في ما أرى.. لأنّ الفسلفة كالأدب تُعبّر عن واقع ما، وعن درجة نضج هذا الواقع. فـ«ليبنز» مثلاً ـ وهوفيلسوف كبير ـ كتب باللاتينية وبالفرنسية، وقلّما كتب بالألمانية، لأنّ ألمانيا لم تكن بعـد قد نضجت بحيث تكوِّن فلسفة يمكن أن يقال عنها أنها «فلسفة ألمانية». ولكن بعد نصف قرن، وبعد الرومانتيكية الأدبية، ظهـر «هيغـل» الـذي قال كلمتـه المعـروفـة: «جهدتُ كي أجعل الفلسفـة تنطق بالألمـانيـة».. وهـذا ما أشرتُ إليه بقولي: علينا أن نجسّد الفكر في الموقع العربي بحيث يصبح هذا الموقع معقولاً..

إنّ الفلسفة، ككل تأليف آخر، تأتي في حينها. المهم هوأن نرى الفكـرة بمنظـور الـواقـع، لا العكس، كما هي عليـه الأن، حيث يوضـع المفهـوم ثم يطلب من الـواقع أن يتطابق معه. والكاتب، أو المفكر متى ما وجد طريقه الى الواقع وجد، في الوقت ذاته، طريقه الى الجمال وفلسفة الجمال.

*** لا أدري ما إذا كنتم تجدون شيئـاً من معـالم وأسـاسيـات هذه «الفلسفة» في نتاجنا الابداعي؟**

- لا توجـد، على ما أعلم، أيـة محاولـة جادة لوضـع فلسفـة عربية للفـن.. والتفكـير الفلسفي عنـدنـا، بشكـل عام، ما يزال في بداياته.. وهو يظهر، هنا وهناك، في المحاولات الفلسفية ـ بالمعنى الدقيق للكلمـة ـ في الـدراسات السوسيولوجية، وفي بحوث النقد الأدبي. والمفكر الوحيد الذي حاول أن يضع مذهباً فلسفياً متكاملاً

يشمل الفلسفة الاولى وفلسفة الفن والسياسة وغير ذلك هو «زكي الأرسوزي» الذي كرّس بحثين وجيزين للفنّ إستند في وضعهما، كما في بقية بحوثه، على تحليل الكلمات العربية في أصواتها وفي ما توحي به هذه الأصوات . .

ومن المؤسف أنّ محاولة «الأرسوزي» الجادة لم يعرها المفكرون عندنا ما تستحقه من إهتمام . .

والواقع أننا ما نزال، وسنبقى لزمان طويل، متجهين في محاولاتنا الفكرية نحو المذاهب الفلسفية الكبرى المعروفة. وهذا وضع طبيعي، لأن الفلسفة لم تتأقلم بعد عندنا.

وإذا كان علينا أن نستخلص «جمالية عربية» فلنفتّش عنها في المؤلفات الأدبية، وعند كلّ كاتب أوشاعر على حدة. ومثل هذه الدراسة لم يقم بها حتى الآن أحد، على ما أعلم.

وأقول بشكل أعمّ: إنّ الفلسفة تأتي متأخرة، كما لاحظ «هيغل»، لأنها تفترض عدّة شروط لم تتحقق، بعد كلّها عندنا:

أولها: ترسّخ المنهج التحليلي في الوطن العربي. فكتابتنا الفكرية غالباً ماتكون تقريرية، ووثوقية، تشكو من كثرة الأحكام المطلقة.

الثاني: هووجود إنتاج فنيّ مستمر، وطويل، وغني، وتجربة أيضاً طويلة في النقد، تأتي في نهايتها محاولة التأليف والمذهبة.

الثالث: ـ وهو نتيجة لما سبق ـ: قلّة إقبال الناس، في عصر وسائل الاعلام الجماهيرية، على المحاولات الفكرية المجرّدة، وانشغال العرب بالمشكلات السياسية والاجتماعية.

*** هل لي أن اطلب إليك هنا تحديداً لكلمة «إبداع»؟ إنّك تركز عليها كثيراً في كتاباتك، وفي ما تقول . .**

ـ إنّ الابداع لا يُحدَّد، لأنّ التحديد للمعطى أينما أُنجز . . والابداع ليس معطى، وعندما يصبح معطى يكفّ عن أن يكون إبداعاً. فالابداع «فعل لغزيّ» نتعرّف إليه عند المبدع، ولايمكننا أن نحيط به كي نعرّفه . . . وهذا مالوحظ منذ القدم. فالاغريق يتحدثون عن ربّة شعر. والعرب كانوا يعتقدون بوجود جنيّ لكل شاعر . . . وحتى الآن نتكلّم عن الالهام الشعريّ . . وكثيرون من الشعراء ما يزال عندهم بعض من هذا الاعتقاد، فهم يقولون لك مثلاً: إنّ قوّة خارجية تتملكنا في وقت من الأوقات وتجعلنا نقول كلاماً كنّا نتصوّر قبلها أنّه فوق مستوانا.

والمبدع يعمل وكأنّه يفكّك العالم الأليف ليعيد تأليفه على شكل أكمل مما هو عليه، إذْ في تفكيكه يكشف عن إمكانات العالم المستقبلية، وهذه الامكانات هي التي يُجسدها في الكلمة الجميلة. فالابداع هو إنتقال مستمر من الواقع الى الممكن . . وأكمل المؤلفات الأدبية هي تلك التي توحي، أو تومئ اكثر مما تقول. ولهذا فالعدد الأكبر من المؤلفات التي يطلق عليها اليوم اسم «مؤلفات كبرى» كثيراً ما بدت لمعاصري المبدع غامضة. فـ «اوبرا كارمن» مثلاً رفضها الجمهور عندما مثلت لأول مرة، واستمّر على رفضها زمناً طويلاً، بحيث قال: إنّ هذا الرفض هو سبب وفاة مؤلفها «بيزيه». و«ستندال»، الروائي المعروف، كان يقول ان مؤلفاته ستجد قراءها بعد خمسين عاماً . .

ولو أخذنا كلمة «إبداع»، بمعناها الأوسع، لوجدنا أنّها تنطبق على كل تاريخ حي، إذْ على الجماعة أن تبدع وجودها باستمرار . . وإذا لم تبدعه واستكانت الى ماضيها وحده راوحت مكانها زمناً طويلاً. والابداع ليس وقفاً على الأدب أو الفن. وربما ان المجال الذي يتجلى فيه اكثر من غيره هو السياسة، لأنّ السياسي الحقيقي يبدع شعباً حراً. وما أحوجنا اليوم الى مثل هذا الابداع.

*** تُرى، الى أي مدى تتجلى هذه الخصائص الابداعية في عطاء عصرنا، شعراً وقصة ورواية؟**

ـ مامن شك في أن عصرنا خطا في مجال الشعر والأدب خطوة كبيرة الى الأمام . . فقد تكوّن لنا تراث في الخمس عشرة سنة الأخيرة، بعضه سيصبح كلاسيكياً. وهذا التراث إذْ جدّد اللغة جدّد معها حساسية العربي ـ أقصد تعامله مع الأشياء . . فعالمنا اليوم غير عالمنا منذ ربع قرن.

ويبدو لي شخصياً أنّ شعر المقاومة الفلسطينية هو الذي كوّن الشعب الفلسطيني، لأنه أدخل على العمل الفدائي بُعْدَ الوعي ـ وعي الذات. وهذا الوعي هو الذي ينقل الشعب من حالة الفوضى والسديم الى مستوى الوجود الواضح . .

لاحظ، بشكل عام، أنّ الذي حفظ للعرب وجودهم هو تراثهم الشعري والأدبي، وهذا التراث هو الضامن الوحيد لوحدتنا اليوم، كما هو معلوم. وإذا تمكّنا من تجديده واغنائه فستبقى الوحدة قائمة مهما كان الظرف السياسي.

*** وهل يدخل النقد، في حدود تعامله مع النص الابداعي، ضمن هذه الرؤية؟**

ـ إنّ النقد وجه من وجوه الفلسفة، وهو يأتي متأخراً مثلها. لاحظ مثلاً أن النقد عندنا أصبح جنساً أدبياً في القرن الرابع للهجرة وبعده. أي بعد تراث شعري ممتد على خمسة قرون وأكثر. والنقد في أوربا لم يتميز كجنس أدبي مستقل إلاّ في القرن التاسع عشر، حيث تناوله كتاب من الطبقة الاولى. ومع ذلك فقد بقي في نظر الناس أدنى مرتبة من الكتابة الفنية. ويبدو لي أنه بدأ اليوم يأخذ شكلاً حقاً إبداعياً. مثلاً، وضمن حدود ما أعلمه، مع كاتب من مستوى «رولان بارت» الذي هو، في الوقت ذاته، فيلسوف وعالم

لغوي . . أديب وناقد. ولهذا أُحدثُ له كرسيّ في «الكوليج دي فرانس» تحت اسم مستغرب تصعب ترجمته الى اللغة العربية (سميولوجي أدبية) Semiolojie etteiraie .

هذا الوضع يطرح سؤالاً أساسياً هو: ما وظيفة النقد الأدبي؟ أهي تحليل المؤلفات وتقديمها للقراء؟ أم الحكم على قيمتها الفنية والاجتماعية، وغير ذلك؟ أم تفسير النصّ؟ أم توجيه الحركة الأدبية؟

لقد لعب النقد كلّ هذه الأدوار، وبنسب متفاوتة. وكل من هذه الأدوار يطرح أسئلة . . منها، على سبيل المثال: إذا كان الناقد يحكم على جمالية الأدب، فبالاستناد الى أية معايير؟ أوتوجد معايير للجمال في المطلق؟ إنّ بعض الكتابات الشعرية والنثرية التي راجت منذ القرن التاسع عشر الى أيامنا رُكزت على «اللاجميل» ـ إذا صحّ التعبير ـ أوعلى جمال ما يعتبر أنهّ ليس جميلاً. مثلاً: شعر بودلير. وربما يستمد هذا الشعر قيمته من أنه حاول الكشف عن الجانب الانساني في ما يدينه المجتمع ويستبعده.

ويعتقد أصحاب المؤلفات الحديثة حقاً أن للمؤلفَّ من القراءات أو التفسيرات بعدد القراء. وهذا ما يجعل كل كلام عن هذا المؤلَّف جائزاً، إذْ أن مثل هذا الموقف ينفي وجود معايير.

وفي إعتقادي أنّ الناقد الحق هو الذي يتفحّص النصّ . . يعيشه ويحاول الكشف ككل مبدع آخر، عن امكاناته . . وعندئذٍ يقوم بفعل إبداعي. وربما كان أصحّ دليل على ذلك هو بعض كتابات «رولان بارت»، مثل: «بهجة النصّ»، و«الكتابة في درجة الصفر» . .

والحقيقة ان «رولان بارت» بكشفه عن جوانب من الكتابة لم تكن مألوفة قد كتب بشكل يجعل قراءته بالفرنسية أمراً صعباً على المتخصصين أنفسهم. ويكفي أن أذكر، على سبيل المثال، مفهوم الكتابة ذاته الذي أصبح معه، ومع غيره، مقولة أدبية وفلسفية من مقولات الحداثة.

مثلاً أيضاً: الجميع يعتقدون أن اللغة أداة تواصل. وهوفي درسه الافتتاحي في «الكوليج دي فرانس» دافع عن العكس. . إذْ أن اللغة، فيما يرى، أداة سلطة، أوسلطوية.

على أية حال، كأنّ النقد الأدبي بدأ اليوم يصبح جنساً أدبياً متميزاً.

*** الملاحظ في كتاباتك النقدية أنك لا «تنقد» بالمعنى الشائع، بل تحلّل، وتستقصي، وتؤصّل.**
فهل هذا هو مفهوم العملية النقدية عندك؟

ـ أنا لستُ ناقداً أدبياً، ولم أُقدّم ذاتي على أني ناقد أدبي. مدّرس فلسفة وحسب. وإذا كنت قد وضعت بعض الدراسات عن الأدب فلكي أخلص الى بعض النتائج الفكرية التي أعتقد أنها مهمة بالنسبة لنا نحن العرب في المرحلة التاريخية الراهنة، وعلى الخصوص موقعنا اليوم من العالم ومن الفكر العالمي . .

والواقع أني أعتبر الكتابة رسالة خطيرة جداً يجب أن لايُقدم عليها المرء إلاّ بعد أن يفكر طويلاً في واقعه، وفي ما يمكن أن يقوله عن هذا الواقع . . كما ان عليه أن يقابل بين تجربة بني قومه وتجربة الأقوام الأُخرى.

والذي يعنيني بالدرجة الاولى هوما يعني كل مدرّس فلسفة واعٍ لدرسه ومسؤول عنه . . أي إيضاح المفاهيم التي يستخدمها، مثلاً: نحن نتكلّم عن «الواقع» و«الواقعية» . . فما هو الواقع؟ . . . أوعن «الحداثة»، أوعن «التقدم» . . وغير ذلك. هذه المفاهيم لها، من جهة، تاريخ طويل مكثّف فيها . . وهي، من جهة أُخرى، تحاول أن تقول واقعاً شديد التبدّل. فهل نستطيع أن نلقي ضوءاً ما عليها بحيث تُصبح اكثر وضوحاً في أذهاننا كجماعة عليها أن تعي الوضع الذي هي عليه؟

هذه هي الأسئلة التي أُحاول أن أتأمل فيها، وأن اكتب فيها إذا وجدتُ شيئاً أقوله .

*** من الموضوعات المطروحة اليوم في ثقافتنا العربية موضوع «التراث والمعاصرة». وأنت من الذين كتبوا في هذا الخصوص، وكان لهم رأي واضح في طبيعة هذه العلاقة.**

ـ إذا أخذنا هذه العلاقة بمعنى العلاقة بين القديم والجديد، فهي قديمة قدم العالم. نجدها في أغلب الآثار المكتوبة التي وصلت إلينا. . وخير نموذج عندنا عنها هو «أبونواس» الذي تحدث عنها في قصائد معروفة، منها مثلاً قصيدته التي يقول فيها:

عاج الشقيّ على رسمٍ يسائله
وعجتُ أسأل عن خمارة البلدِ.

. . ويهذا يدعو العرب الى الأخذ بأسباب المدينة وهجر البادية. . وقد كان أجدادنا بدأوا يدخلون الحياة المدنية .

والواقع أن مثل هذا الصراع ينتهي دوماً بالتأليف، أوبغرس الجديد في قلب الحديث. فاللغة العربية كلغة عربية، لايمكن أن تتبدل . . ولكن يمكن أن ندخل عليها معاني جديدة، هذا هوما حدث في تاريخنا.

أما الآن فيبدولي أن المسألة تبدلت تماماً، أوتبدلت معطياتها. فليست العلاقة علاقة قديم بجديد، وانما هي علاقة «تراث ـ تاريخ» بتراث آخر أتى إليه مع مرحلة تاريخية جديدة هي التي

أسميها «الحداثة» ـ وأفضل اسم «الحداثة» على اسم «المعاصرة»، إذْ أنّ المعاصرة تعني كلّ ما هو معاصر. . كل ما يكتب اليوم. . كلّ ما يُعمل اليوم. . كل ما يقال اليوم هو معاصر لنا، لأنه يتمّ في أيامنا أما «الحديث» واما «الحداثة» فشيء جديد تماماً. . هو، في رأيي، الحضارة. التكنولوجية بشكل خاص، التي بدّلت مفاهيم الانسان. . بدّلت علاقته مع العالم. . بدّلت علاقته مع الأشياء. . بدّلت علائق الأفراد بعضهم مع البعض الآخر. . ولنا خير مثال على ذلك في وسائل الاعلام الجماهيرية التي خلقت، وتخلق علاقات جديدة. هذه «الحداثة» هي ظاهرة. . هي تحوّل في التاريخ لايمتّ الى تراثنا بصلة. وعلينا، مع ذلك، أن نجد تآليفاً بين التاريخ. . بين التراث وبين هذه «الحداثة» وهذه هي المشكلة التي نواجهها الآن، لا في الأدب والشعر وحسب، بل في السياسة والاقتصاد، وفي مجالات الحياة كافة. . . والشعر، أو الأدب بُعدٌ من أبعاد الوجود الانساني، وليس كل هذه الأبعاد.

* وعلى هذا المستوى تطرح مسألة، هي: كيف نكون معاصرين، ونكون، في الوقت ذاته، أصيلين (بمعنى الانتماء الى هذا «التراث ـ التاريخ»)؟

ـ التراث ليس معروضاً علينا كما تُعرض السلعة، بل هو شخصيتنا. . هو نحن. وكلُ منا إذْ يتعلّم الكلام يتعلمه من أمه، ثم يتعلمه من المدرسة، ثم يتعلمه من إحتكاكه بالعالم. . من علاقاته مع العالم. . ضمن رؤية للوجود تكوّن شخصيته. فلا يمكننا أن نقول: نأخذ بالتراث أولا نأخذ بالتراث. نحن في التراث والتراث فينا. .

هذه نقطة اولى علينا أن نسلّم بها، من جهة. . ومن جهة أُخرى: نحن نستخدم الآلة، وعلينا أن ننظر الى الآلة بمنظار الآلة ذاتها كي نفهمها. . (أخذت كلمة «آلة»، أو مثال الآلة لأنّها أبرز شيء ظاهر اليوم. . مع أن «الحداثة» هي اكثر بكثير من الآلات، ومن التقنية والتكنولوجيا).

كيف نوفّق؟ المسألة لاتُطرح نظرياً، وإنما تُطرح على صعيد الممارسة. ومن المعلوم عند الجميع أن الفيلسوف الاغريقي «زينون» كان يبرهن على أن الحركة غير ممكنة. . فردَّ عليه رجل من الحضور بأنْ قام ومشى. .

علينا ان نمشي، وأن نستخدم الآلة ونعيشها، ثم نرى كيف يمكننا أن نؤدي هذه الحضارة الحديثة في لغة عربية صحيحة. وهذا ما يقوم به الأدب بشكل طبيعي. فهو يتطور مع تطور مظاهر الحياة المختلفة، ومع مظاهر التحديث. . والتحديث في المجتمع العربي أمر واقع، إن في تنظيم المدن أو في تنظيم الحياة الاجتماعية، أو في الحياة السياسية، أو في المدرسة أو الجامعة. . وهلمَّ جرّا. . .

إذن، الحركة التاريخية هي التي تحلّ هذه المشكلة، لا النظر المسبّق.

*** على صعيد العلاقة بالتراث، ودراسة هذا التراث دراسة جديدة، هناك اتجاهات عديدة مثلت مناهج واضحة في طبيعة هذه العلاقة وفي تحديد إتجاهاتها.**

ـ هناك وسائل كثيرة فعلاً. . . أو بالأحرى مناهج كثيرة لدراسة الماضي. . وهذه المناهج يعرفها المؤرخون بالدرجة الاولى. . ومنها ما هو علمي فعلاً، ويمكن أن ينير الماضي ـ سواء الماضي الأدبي والشعري، أو الماضي التاريخي، أو الأحداث ـ ويطلعنا عليه، ويحلّله تحليلاً دقيقاً. ولكن في النتيجة أأخذ بهذا المنهج أو ذاك، علينا، جهد المستطاع، أن ننظر إلى التراث بذاته ولذاته. فالتاريخ الحقيقي هو الذي يبعث الماضي، والتراث جميل بذاته، عظيم بذاته، وعلينا أن ننظر إليه كما هو. فأنا عندما أقرأ مثلاً قطعة للجاحظ ـ فلنقل من كتاب «الحيوان»، ولتكن «حكاية القاضي والذباب»، وهي من أجمل ما كتب الجاحظ ـ فأنا عندما أُحلّل كلماتها، أو أُفتّش عن معانيها في المعجم، أو أرى التعابير القديمة وأقول: نحن نقول هكذا، والجاحظ، يعبرّ عن فكرته هكذا. . فأنا، في هذا كلّه، أُحاول أن أصل الى نصّ الجاحظ، وأن أتأمل فيه كما هو. فمثلاً: دراسة بيئة الجاحظ. . حياة الجاحظ. . أُسلوب الجاحظ. . كيف كان يفكر. . كيف كان يتصوّر. . كيف كان الناس يتصورون الامور في القرن الثاني. . هذا كلّه محاولة للوصول الى هذه القطعة كي أراها بذاتها، وفي ذاتها. . كمن عنده لوحة جميلة عليها غبار، ينفض عنها الغبار كي يراها كما هي. .

هذه هي النظرة المباشرة والحقيقية للتراث: أن نتصل به مباشرة. نحن العرب أخذنا بالنظريات، وصِرنا نكثر من الكلام المجرّد، حتى أصبحت النظريات غاية بذاتها، لا الغاية هي الأشياء. .

عندما أتصل بك أُريد أن أتصل بك أنت، لاتعنيني نظريتك أو نظريتي عندما أرى الشيء الموضوع أمامي ـ الطاولة مثلاً، فإنني أُحبّ أن أراها بذاتها، لأنني سأستخدمها. وكذلك في بقية الامور، صغيرها وكبيرها. علينا أن نذهب الى الأشياء ومباشرة. علينا أن نذهب الى التراث مباشرة، وأن نراه. . فهو يكشف لنا بذاته عن ذاته، وعن عظمته وجماله. وأعتقد أن في تراثنا أشياء كثيرة حقاً عظيمة وجميلة، وهي التي يجب علينا أن نراها. والجميل، والكبير، والعظيم، والنبيل لايمكن أن يتبدل بتبدّل العصور. إن ظروف الانسان تتبدّل في كل دقيقة. . ولكن هناك معانٍ أساسية لايمكنها

أن تتبدّل أبداً فالظلم ظلم، والحقّ حق، والعدل عدل، والخير خير، والجمال جمال، والشرّ شرّ. . . وهلّم جرّا. . .

*** أفهم من هذا أنك ترى أن ننظر الى التراث في إطار عصره هو. . وأن يكون موقفنا منه موقفاً غير إنتقائي. .**

- نعم. . نعم. . أنا لا أحبّ الانتقائية كثيراً. . فالانتقائية التي تأخذ من كل مذهب شيئاً ما لا أحبّها يجب أن نرى التراث كما هو. . وهناك صفحات قد تكون أقلّ من غيرها. هناك صفحات قد تكون غير مشرقة، علينا أيضاً أن نراها. علينا أن نرى هذا الماضي كما هو. ونحن فخورون به. كلّ إنسان منّا لا يمكنه أن يستحي من أهله. فالتراث هو أبونا التاريخي. . أبونا الاجتماعي، ونحن نعيش فيه. . فلا يمكننا أن نرفضه إلاّ إذا وقفنا منه موقفاً متعنتاً. . وهذا أيضاً طريقة في التعامل مع التراث. وكل مقارنة في هذا المجال وسيلة وليست غاية. .

إذا أخذنا، مثلاً، قصيدة إمرئ القيس:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسقطِ اللوى بين الدخول فحوملِ

وتساءلنا: ما هذا النفس الملحميّ في هذه القصيدة؟ وهل هو يشبه بعض فقرات من ملحمة هوميروس، مثلاً؟ هذه الطريقة طريقة مدرسية مثيرة جداً، ولكنها ليست غايةً بذاتها. فالمقارنة يجب أن توصلني الى أن أعرف «إمرئ القيس» من جهة، كما هو بذاته ولذاته. . وأن أعرف أيضاً، بالمقابل، «هوميروس كما هو بذاته ولذاته. .

لكلّ حضارة خصائصها. . لكل حضارة ميزاتها، وهي التي تجعلها فريدة وفذّة في نوعها. . . وهذا لا يمنع من وجود قاسم مشترك إنساني بين كل الحضارات وكل التواريخ. .

هو الذي يجعلني أفهم «هوميروس» بالمقدار الذي أتوصل فيه الى فهمه، لأنّ بيني وبينه شيئاً مشتركاً وإنسانياً. وكذلك بيني وبين التراث الاغريقي، أو التراث الفرنسي، أو الانكليزي، أو الروسي. . . إلخ.

*** في واحدة من مقالاتك التي تناولت فيها التراث قلت: «إنّ تراثنا. هو ذاكرتنا التي تدعونا باستمرار، وهو قائم فينا، وليس خارجاً عنّا».**

أريد، في ضوء هذا الذي تقرّره، أن أسأل: كيف تجد انعكاس حضور كهذا وتأثيره في الابداع العربي الراهن؟

- في هذه العبارة - وأذكر أني كتبتها في دراسة قُدّمت الى مؤتمر الادباء العرب في بغداد العام ١٩٦٩ - الكلمة الأساسية هي كلمة «ذاكرة». فالشخصية الاجتماعية هي ذاكرتنا. . وذاكرتنا هي علاقتنا بالماضي. ولكن كلمة «ذاكرة» ليست مأخوذة بمعنى «ما أذكره» - مثلاً: ماحفظته من المتنبي، أو من ابن جنّي، وأنا أحاول الآن أن استعيده - لا. . إنما هي مجموعة مواقف. . مجموعة علائق. . مجموعة عواطف. . مجموعة معانٍ. . مجموعة أفكار تمثلتها، وأنا أتفاعل مع التاريخ عندما أقرأه، أو أتفاعل مع الأدب عندما كان المدّرس يشرحه لنا، أو كنت أطالعه لوحدي. هذا كلّه خلق فيَّ جواً ربطني بالماضي. . وكذلك تربيتي البيتية وما استمليته من المحيط. . . هذا ما أسميه «الذاكرة». وقد طرحتُ هذه المشكلة في تلك السنة، وكم أودّ أن أعود إليها الآن، لأنني أرى أننا إذْ أخذنا بالحداثة، وقلّدنا المذاهب الغربية، أو قلّدنا طريقة الكتابة، حدثت بيننا وبين هذا التراث قطيعة. . هذه القطيعة جعلتنا، لحدّ ما، نخرج من شخصيتنا. .

علينا أن نكون «من نحن» ثم يأتي مانستمده. . وما نأخذه. التفاعل بيننا وبين الحضارات يجب أن يُغني هذه الشخصية الحضارية، إذْ أن الانسان لايمكن أن يخرج من شخصيته. أنا مَنْ أنا. . وأنت مَنْ أنت. . والعرب هم العرب، ولايمكن أن يكونوا شيئاً آخر. .

*** على الصعيد - صعيد المعاصرة والأصالة - تُطرح قضية أُخرى، مرادفة لهذه القضية، تتعلق بطبيعة صلتنا بتراث الفكر الانساني، سواء ما كان منه قديماً أو حديثاً. فبين مثقفينا العرب من يطرح هذه الصلة في إطار مصطلح «المثاقفة» أو «التثاقف»، وبينهم مَنْ لهم آراء أُخرى. أنا هنا أسأل عن ماهية طرحك لطبيعة هذه الصلة، وعلى أيّ نحوٍ ترى أنها ينبغي أن تقوم؟**

- «التثاقف» مقولة جديدة من الانثربولوجيا، وتعني الصلات بين الحضارات والفعل المتبادل الذي تُثقّف به كل حضارة ذاتها بالاتصال مع الحضارة الأُخرى، والتبادل بصورة خاصة، بدليل كلمة «تثاقف» وفعل التثقيف - ويقال أيضاً فعل التثاقف - هو فعل غرس الثقافة في بيئة ما، أو غرس الانسان ذاته في بيئته. هذا هو معنى الكلمة بشكل عام. فأن نتبادل الثقافة. . أن نأخذ عن الثقافات الأُخرى، أمر بمنتهى الأهمية. ويبدو لي اننا ما نزال حتى الآن مقصّرين في هذا المجال، بالرغم من أننا ترجمنا، واقتبسنا، وقلّدنا الكثير.

أُريد بذلك أن أقول: علينا أن نحذو حذو أجدادنا، فإذْ بدأوا عملية الترجمة بدأوها في القمة وليس في القاعدة. . بدأوا بأرسطو. . فمن أوائل الكتب التي تُرجمت - وأظنّ أنه تُرجم في القرن الثاني - «مقولات أرسطو». . ثم توالت مؤلفات أرسطو. . وهذه المؤلفات أدخلت على الفكر العربي بُعداً جديداً أغناه ولم

يُفقده أصالته، هو «البعد الاغريقي»، أوما نسميه اليوم، في لغة الفلسفة، «العقل التحليلي».

أما نحن فبحجة تبسيط العلوم، أوتبسيط الثقافات، أوتبسيط الأدب نأخذ من الثقافات الأخرى أبسط الأمور. وهذا خطأ كبير. الاصلاح يبدأ بالرأس، ثم بعدها ينتقل الى الجمهور. يجب أن نبدأ بانشاء المثقفين القادرين على أن يتوجهوا للجمهور، والقادرين على التوجّه من موقع عربي فالذي يقرّب ثقافة ما من أذهان الجمهور يقرّبها. لهذا الجمهور. فالكتاب المبسط، أدبياً كان أوعلمياً، بالفرنسية للفرنسي، وبالروسية للروسي، وبالانكليزية للانكليزي.. وقلّما تعثر على كتاب يمكنك أن تترجمه برسم الجمهور. أما التراث العالمي.. أما افلاطون، وارسطو، وهيغل، وماركس.. والادباء أيضاً من أمثال شكسبير، أوفيكتور هيغو، أو جيته.. فهم للعالم. كذلك نحن عندنا من هذا المقياس «ابن رشد» أو «المتنبي»، أو «الجاحظ».. أوإلخ. لاحظ أن الذين ترجموا من الأجانب عن لغتنا ترجموا «الجاحظ» مثلاً، ترجموا «ابن سينا» ـ وابن سينا مترجم بكامله بالأصل منذ القرون الوسطى الى اللغة اللاتينية.

هذه عملية تبادل الثقافات. ونحن حقاً بحاجة الى هذا التثاقف.. بمعنى: غرس الانسان العربي في بيئته العربية، وفي الوقت ذاته جعله يطلع على خير ما في الثقافات، أوعلى أعلى وأنفس وأكمل ما في الثقافات الأخرى.

*** لكن الملاحظ على الكثير من نتاج كتابنا أنه لايأخذ بمعيار التوازن هذا.. وفيه الكثير من النسخ والتقليد..**

ـ نحن مانزال، حتى الآن، نتلمس طريقنا إلى الثقافات الأخرى.. وهذا أمر أراه، لحدّ ما، طبيعياً، لأن عمرنا في الاستقلال ما يزال قصيراً.. وأظنّ أن الأمة ستجد طريقها تدريجياً. هناك محاولات أخرى قوية.. لايمكننا أن نعطي حكماً عاماً على كل ما يتّم في هذا الوطن الكبير.. إنّما علينا أن نعمل كلّ ما في وسعنا كي نوجّه في ما نعتقد أنه الاتجاه الحسن. وبالنتيجة، المهم بالنسبة للعرب هو الحوار: ـ بعضهم مع البعض الآخر.. بين الأقطار.. بين المثقفين.. بين الطبقات... بين الشعراء، وبين الادباء، كي نتمكن من أن نصل إلى موقف موحّد يجعلنا نمضي بشخصية كاملة، وبدون خجل، إلا التراثات الأخرى.

*** هل لنا، في ضوء ما تقدم، أن نتوقف عند واقعنا الثقافي العربي الراهن، بما يطرح من قضايا، وبما يفرز من مشكلات. كيف تجد هذا الواقع؟ وأية خصائص تتجلى لك فيه؟**

ـ إن الجواب عن سؤال كهذا لايُرتجل، بل هو بحاجة الى بحث طويل. ما هي مشكلات الأدب العربي، ما هي مشكلات الشعر العربي؟. ولكنني أظنّ أننا في ما سبق وقلناه. أنا وأنت، قد حدّدنا بعض الملامح. ويبدو لي أن المشكلة الكبيرة هي التي بدأنا بها: قضية التحديث.. لأنّ عملية الحداثة ـ كما قلت ـ هي عملية إنتقال من مرحلة تاريخية الى مرحلة أخرى جديدة تماماً، وليست صراعاً ضمن المرحلة الواحدة. هذه العملية هي التي يجب أن نعنى بها أكثر بكثير من غيرها. علينا أن نبدأ بفهم المرحلة التاريخية التي نعيش فيها... وأظنّ أن هذا المشروع ليس بالأمر السهل. فهذا الفهم هو أول خطوة الى نهضة أدبية وفكرية عربية صحيحة.

*** هل تجد أننا، اليوم نسير في هذا الاتجاه على صعيد مانتتج إبداعاً، ونقداً، ودراسات؟**

ـ هناك محاولات كثيرة، ومنها ما هو جيّد. ويجب أن أعترف بأنّي لا أعرف كل المحاولات التي تجري في الوطن العربي، خصوصاً وأن تبادل الكتب والمجلات ليس ميسوراً. هذا ما أشرت إليه اكثر من مرّة في عدد من المؤتمرات...

على كل، لقد بدأنا.. ومن يبدأ يجب أن يكمل الطريق..

علم النفس التمثيلي

د. كمال عيد

من البداية نعترف بأن موضوعاً عريضاً مثل هذا الموضوع، من الصعوبة بمكان دراسة أبعاده، والدخول بعمق الى عناصره التفصيلية عبر مقال واحد أو حتى في عدة دراسات متتابعة. لكن غياب أو اختفاء مثل هذه الموضوعات النفسية من الكتابات التي تعالج الفنون، وخاصة الفن المسرحي، هو الذي حدا بنا الى التعرض للموضوع.

ولا يعني ذلك أن العلماء العرب قد تجاهلوا مثل هذه الموضوعات، وعلى الأخص في العصر الحديث، بعد أن انتشرت علوم النفس بمختلف تخصصاتها، سواء التي بدأت نتيجة تطور العلوم وارتقائها. لان من الملاحظ أنه منذ الستينات قد توالت الابحاث والآطروحات العلمية التي بحثت في عالم النفس وعالم الانسان بأعتبارهما وجهين لعملة واحدة يتنفسان ويعيشان على الأدب والفن اللذين يكمن فيهما عالم الخيال والأفكار والمشاعر والأحاسيس والوجدانيات والرموز.(١)

ومع كل هذه الجهود الطيبة، الا أنه يبقى علم النفس التمثيلي في حاجة الى البدء وانطلاق شرارة البحث العلمي ناحيته، لكشف أبعاده، والافصاح عن مكنونات هذا الفرع البكر من فروع علم النفس الحديث، وهو من الجدارة بمكان، لأن هذه الكشوفات في نظرنا هي حلقة الوصل العلمية بين الفن وبين عالم النفس.

وخروج الابحاث في هذا المجال بنتائج محددة سوف يزيل كثيرا من الغموض الذي يكتنف موقف فن التمثيل، أو يميع قضاياه، حتى يسير الموقف برمته في نهاية الأمر الى انتصار الحقيقة العلمية على السائر والمالوف والتقليدي. وهو ما من شأنه أن يشكل تغيراً جدَّ خطير في عالم الفن العربي، الذي يخطو اليوم - وفي كل اقطارنا العربية للأسف - بأرجل ضعيفة فاترة، حطمتها السلطات الزائفة مرة، والمهرجون على حساب الفن مرة اخرى.

في نهاية الاربعينات كان الدكتور محمد مظهر سعيد أستاذنا في المعهد العالي لفن التمثيل العربي بالقاهرة، هو أول من أيقظ وجداننا الشاب النائم آنذاك على ماهية علم النفس التمثيلي. ورغم ان كل ما كنا نسمعه آن ذاك كان عالماً واسعاً غريباً بالنسبة لنا، الا انه اليوم قد تغير، لأننا لا نستطيع ان نقبل بكل ما درسناه، او حتى بما حصلناه عبر حياتنا. لقد كانت الصور العديدة - والتي كانت بالمئات - التي تعرض اليدين فقط في كل مرة، وفي اختلاف متباين، تمثل انواعاً وانواعاً من التعبير النفسي، اواللخطة الانفعالية، التي تتسرب عادة الى الاطراف، تماماً كما تنعكس للوهلة الاولى على الوجه سواء عند الانسان في الاحساس، او الحيوان في الغريزة. وكان على كل منا ان يحدد على الصورة - ومن تعبير اليدين الظاهر وحدة فقط - حالة الانفعال، ودرجته وقياسه.

وهـو ما اسلمنا ـ انا وزملاء دراستي ـ بالضرورة الى كتب علم النفس، والتي كانت محدودة الى حد ما في تلك الفترة.

من ذلـك أعتقـد أن الانفتـاح على قنوات علم النفس أمر ضروري هذه الايـام. ولعل كتاب الأدب ونقاده الذين دخلوا الى ساحة المسرح عبر أطروحاتهم الأدبية عن كتاب مسرحيين، يستطيعون أن يساهموا كثيرا في محاولات عصرية للقفز بالمسرح ووظيفته الى عالم أوسع بابا وأعظم تأثيراً وأجدى اتصالاً جماهيرياً. لأن وقوف فن المسرح بعيداً عن علم النفس يفصله أراد أم لم يرد عن درجة العلمية. دليلنا على ذلك المستوى المتدني لفنون هنا وهناك تعمل بلا أدنى منهجية أو نظام يحكمها أو خطة توجهها، على الاقل لصالح موقفنا السياسي كعرب سكان أمة واحدة. لا زالت سسيولوجيا المسرح تقف بعيدة عن الانضباط العلمي. فواجباتها وخططها يعلوهما الضباب، كما أن طرقها لا زالت متأرجحة بين التأكيد وعدمه.[٢]

في عام ١٩٧٤م أنشأ مركز أبحاث العلوم بالنمسا معهداً علمياً متخصصاً في أبحاث الجماهير. ومهمة المعهد هي القيام بالبحوث العلمية حول الفروع الفنية المتعددة التي يدخل فيها، بما في ذلك فنون الوسائل السمعية والبصرية. بغية تدعيم هذه الابحاث بالوثائق والنتائج والمعضلات والاستبيانات، وتحديد الطرق العلمية الموصلة الى أهميات هذه النتائج. وعُينَ الدكتور هاينز كيندرمان مديراً لهذا المعهد.

يتكون المعهد من قسمين تخصصيين. الاول، قسم التاريخ. والثاني، قسم التنظيم والتجارب. تشرفُ عليهما الدكتورة مارجريت ليتريش أستاذة جامعية ومديرة معهد العلوم المسرحية في فينا. والدكتور كارل استروتز مدير معهد الابحاث النفسية بكلية طب فينا. ويحتوي كادر المعهد الجديد على متخصصين في الفروع الفنية التالية:

ـ الاذاعة المسموعة (الراديو)
ـ الاذاعة المرئية (التلفزيون)
ـ الخياله (السينما)
ـ علوم الموسيقى
ـ تاريخ الفن
ـ الرسم الشعبي
ـ علم التاريخ
ـ علم الاجتماع «السسيولوجيا»
ـ الاحصاء
ـ فسيولوجي (علم وظائف الاعضاء)
ـ النيوراجيا (وجع الاعصاب)

ومنذ أعوام ثلاثة قطع معهد أبحاث الجماهير في موضوعات محلية وعالمية. مثل تاريخ الجماهير في مسرح بورج[٣] كما تعرضت الابحاث لجماهيرية المهرجان السنوي بمدينة سالسبورج SALZBURG وتاريخية جماهير هذه المهرجانات منذ ان بدأها المخرج العالمي ماكس راينهارت[٤] في عام ١٩٢٠م هذا ضمن مهمات القسم الأول الخاص بالتاريخ.

وجرى في القسم الثاني العمل على أبحاث شاقة تحمل عناوين:

ـ الهجوم العدواني والتعبير الوحشي وتأثيراتهما على جماهير الشاشة الصغيرة.
ـ حقائق الغضب وانفعالاته بمساعدة الطرق التجريبية والظواهر الطبيعية وفحوصها على مجموعات الراشدين والمراهقين والأطفال.
ـ المسرح كقناة تربوية.
الحياة وعلاقتها باتساع المعرفة
ـ تأثير اللغة المستعملة في الوسائل السمعية والبصرية على اللغة القومية السائدة.
ـ المسرح كأرادة للهجوم على السياسة والدين والكا، بكاتيرية.
ـ العلاقة بين المسرح الترفيهي والوظيفة الاجتماعية للموسيقى.
بتأثير شرائح الطبقات المختلفة للجماهير على الأهداف المسرحية.

ولم يكتف العالم بهذا الرافد العلمي الجديد الذي انبثق الى عهد قريب جداً وسط القارة الأوروبية في النمسا، منقبا عن امتدادات ومظاهر علم النفس داخل الفن المسرحي. لكن الاتحاد العالمي. لأبحاث المسرح.

F. I. R. T,

FEDERATION INTERUATIONALE POUR LA RECHERCHE THEATRALE

(القسم العام) يعكف على إقامة حلقتين اساسيتين لنفس موضوع الجماهير وسيكلوجيتها. الاولى في عام ١٩٧٥ م بمدينة البندقية بايطاليا، والثانية عام ١٩٧٦ بمدينة فينا بالنمسا، وقد اسفرت النقاشات العلمية في الحلقتين المشار اليهما عن نقطتين هامتين.

الأولى، تحديد وضعية مشاكل وتعقيدات البحث في قضايا الجماهير.

الثانية، تحديد أسلوب ومناهج هذه التعقيدات. تناول المؤتمر الأول عام ١٩٧٥م بايطاليا موضوعات:ـ

ـ منابع أبحاث الجماهير من ناحية طبيعتها، واختياراتها.
ـ علاقة المسرح والجمهور
ـ الطرق الجديدة لأبحاث الجماهير
علاقة النقد المسرحي بالجماهير
ـ فحوصات حول الجمهور وأمزجتهِ
ـ تقريب أمزجة الجماهير من المسرح.
ـ تكوين جماهير المسرح في القرن التاسع عشر.

- عرض (البيرلك) الأمريكي بين الحربين العالميتين.
- الجماهير المسرحية المتمردة في المسرح الهولندي في القرن العشرين.
- جمهور المسرح المجري الجديد بعد الحرب العالمية الثانية.
- جمهور مسارح فينا بعد عام ١٩٦٠م هذا الى جانب محاضرات وندوات بين الوفود المشتركة تناولت موضوعات (خشبة المسرح وعلاقتها بالجمهور، ارتفاع ونمو جماهير المسرح الجامعي في لندن في السنوات الاخيرة، مسرح الطلبة وجماهيره في بولنده، المسارح الجامعية المعاصرة.

هذا بينما يتناول المؤتمر الثاني ١٩٧٦ في فينا موضوعات مكملة. تركزت حول:
- جماهير نوع المسرحية المهزلة الفارس LFARCE في فرنسا إبّان القرنين الخامس عشر والسادس عشر.
- عقبات مسرح القرن الثامن عشر وعلاقاتها بسيكولوجيا الجماهير المسرحية.
- الشعب الأثيني كجمهور للكوميديا القديمة الأولى.
- جماهير الاحتفالات المسرحية اليونانية القديمة في العصر القديم والآن.
- التغيير الطارىء على خشبة مسرح دراما شكسبير وتأثيره على الجماهير.
- تأثير درامات (النو والكابوكي) على جماهيرها في الماضي والحاضر NO, KABUKi
- المسرح التركي وجماهيره في القرن التاسع عشر.
- علاقة بين قارىء ومشاهد مسرحي
- العلاقة بين البرنامج والجمهور في القرن التاسع عشر
- سلوك الجماهير في عروض الهواء الطلق
- العلاقة الثلاثية في المسرح بين المؤلف والممثل والمتفرج
- تطوير وسائل الاتصال الجماهيري في المدارس
- الحقائق الثابتة المستقرة في الكوميديا
- بحث تجريبي في التأثير الكوميدي
- نظريات الفنون المسرحية المتعلقة بالجماهير
- علاقة الممثل والجمهور في الفن المسرحي المعاصر

●

* التحليل النفسي من البداية..

تعلم النمساوي سيجموند فرويد SIGMOND FREUD كثيراً من الشخصيات المسرحية عند سابقه الانجليزي وليم شكسبير WILLIAM STLAKASPEARE خاصة العلاقة الوثيقة والابدية بين التحليل النفسي والأدب المسرحي من ناحية سعيها وبحثها المشترك بين الحقيقة واهتمامها بالدوافع الانسانية، وبين تجسيدات الفن لهذه الحقيقة العصرية الغالية. وهزج فرويد الى أن التناسق انما تدخل أيضا في مكونات التشكيل الفني. والى أن الفنان - ساعة لحظات الابتكار - لا يستطيع التنازل أو الهروب من ماضيه الحياتي أو من ذاته الكامنة داخلهُ منذ ولادته أو من نشأته وخبراته وممارساته في الحياة. وهي نظرة جديدة، ربطت بين الفن والتحليل النفسي برباط وثيق لا يمكن لنا اليوم - أمام تقنيات العصر الحديث - أن نغض النظر عنها أو نهمل فعالية تأثيراتها. لأن هذا التحليل لشخصية الفنان يقدم تعقيبات مفيدة عن طريق الفن للاعلاء منه وربطه ربطا وثيقاً ومقنعاً بطبيعة الحياة القائمة.

وفي رأي فرويد أن النشأة للفرد، وما يعتريها من علاقات بينه وبين أسرته، ثم مأتنتجه هذه العلاقة من عُقد وترسبات، انما تسجل في واقع النفس البشرية مايُعيقها أحيانا كثيرة عن التكوين الفنى الجمالى المكتمل. وقد استشهد فرويد على ذلك بتحليلاته النفسية التي أجراها على أعمال الفنانين ميكل أنجلو MICHELAUGELo، ودستويفسكى DOSTOIEVSKII، حيث وجد أن علاقة الاخير بأبيه علاقة فظيعة تبقى وتظل داخل نفسه، وتظهر مؤخرا مرتبطة بكلمة وتعبير (العقاب)، الامر الذي يتجسد في اعظم أعمالدستويفسكى الأدبية بعنوان ؟الجريمة والعقاب).

الدراما - كنوع أدبي مركّب - لها وجهان. الوجه الأول نجده في الكتاب المطبوع الذي يضم أدباً دراميا للقراءة. والنوع الثاني هو الدراما التى نشاهدها عرضاً مسرحيا على خشبة المسرح. وبين النوعين أو الوجهين تكمن تغيرات كثيرة، تحمل ضمن أبعادها التحليل النفسي ومنذ البداية. في الوجه الأول لانعثر على مضامين التحليل النفسي البته، وفي الوجه الثاني يمتلئ العرض المسرحي بكل مقوّمات هذا التحليل. ولا يؤثر تقييمنا للدراما الى الوجهين المشار اليهما على حقيقتها ورؤيتها فكلنا نعرف تاريخياً أن الدراما قد سبقت الكتاب المطبوع بعشرة قرون أو تزيد على الأقل. لكل ذلك لايمنع من الاعتراف بأن خروجها على خشبة المسرح هو الكفيل - ودائما - بابراز طابعها النفسي والسيكلوجي سواء كان هذا الطابع اجتماعيا كأعياد الدنيزوس والينايا في المجتمع الأثيني القديم، أو احتفاليا دينيا كما كان عند المصريين القدامي في مسرحيات العزاء. أو شبه المسرحيات إن أردنا الدقة في التعبير.

كما أن موقف المعمار المسرحي هو الآخر، قد لعب دوراً هاماً في اثبات التحليل النفسي وآثاره على المسرحية المعروضة. ومسرحيات (كوميديا الفن) COMMEDIA DELLARTEL التي انتشرت في ايطاليا في مطلع عصر النهضة، ثم انتقلت الى بلاد أوربا، وظلت تحتل مسارحها لمدة مائتين من السنين تشكل انتقالة من الضرورة الافادة منها وبحثها عند الحديث عن علم النفس التمثيلي. لأنها بوضعياتها الأدبية والنفسية قد حزمت مكان المسرح أو دار التمثيل هناك انفصال - أثناء العرض المسرحي - بين المسرح وممثليه وبين صالة الجمهور والمشاهدين. ولم يصل هذا الشكل

المسرحي الى فصل خشبة المسرح عن جمهور الصالة في انجلترا الا في بداية القرن السادس عشر الميلادي، كما تذكر اليزابث بيرنز في عام ١٩٧٣ [٥] فاذا ما اضفنا أن أغلب كُتاب الدراما وحتى القرن الثامن عشر الميلادي قد أدّوا واشتركوا في تقديم أعمالهم الدرامية - وهو ما يعكس الكثير من التحليل النفسي الأصيل - لأدركنا فروقاً شاسعة بين الكتاب والعرض المسرحي من الناحية النفسية. (من بين المقدمين والممثلين لمسرحياتهم اسكيلوس اليوناني، لوب دي فيجا الاسباني، شيكسبير الانجليزي، جولدوني الايطالي، موليير الفرنسي، وغيرهم كثيرون، والدليل على دخول عالم النفس في الدراما، أنه تقليد بعدم طباعة الدرامات التي مثلت على المسرح في كتاب، تقديرا للعوامل النفسية التي يبرزها الغرض المسرحي، والذي يقصر الكتاب فعلا عن اللحاق بها في كل الأحوال، ومع أنه تقليد جيد يثبت أول ما يثبت رقي العالم من حولنا في تقييم العامل النفسي، واهتمام المسرح والمسرحيين بادخال علم النفس ودراساته والاستفادة منها داخل حلبة المسرح، فان العالم العربي قد اتخذ طريقاً مناقضاً. وهو ماشاهدناه في الستينات والسبعينات في مصر، عندما كان كُتاب الدراما في الستينات والسبعينات في مصر، يطبعون مسرحياتهم في كتاب بعدَ عرضها على المسرح، كما حدث في درامات نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ويوسف إدريس ومحمود دياب وغيرهم وقد نلمس لهم العذر في ذلك، ونلتمس العذر كذلك لدور النشر الكبرى التي كانت تتهافت على طبع هذه المسرحيات، اذا ما اعترفنا بالفجوة الثقافية والتعليمية والمسرحية بين مصر والعالم الأوربي. اضافة الى أن الاهتمام أو فهم وتوجيه علم النفس لوجهة المسرح كان ولا يزال أمراً وقضية مجهولة في عالم المسرح العربي. في الوقت الذي كانت أوروبا تناقش وتحلل آراء علماء النفس في علم النفس التمثيلي [٦]. وقدمت لأول مرة موضوعات دارت حول (سيكلوجية نظرية الدراما، نماذج السبرانية BERNETICS ٢٣، تحليل نظرية الفر هملت في التحليل النفسي.

ودخل التحليل النفسي الى صُلب العروض المسرحية ذاتها. ويُذكر بالفضل ديدير و الذي كتب (سيكلوجية الممثل) في القرن الثامن عشر مبكرا. الأمر الذي فتح المجال واسعاً في قرننا المعاصر لأجتهادات واهتمامات أخرى تجاه علم النفس التمثيلي [٧] وفي دراسات حول (الدراسة MONOGRAPH، العمل الابداعي وطاقة الممثلين، التحليل السيسولوجي، أضافت جديداً الى ابداع الفنانين النفسيين في الحقل المسرحي من أمثال أرسطو وليسنج واستانسلافسكي وبرخت.

فهل يتحرك المسرح العربي ليترك الغث، ويفتح آفاقاً جديدة تتسم بالعلمية في عالم اليوم؟ نرجو ذلك.

هوامش ومراجع

(١) (أ) د. مصطفى سويف
العبقرية في الفن. القاهرة، الادارة العامة للثقافة، المكتبة الثقافية. سبتمبر ١٩٦٠ م.
(ب) د. حلمي المليجي
سيكلوجية الابتكار. القاهرة، دار المعارف ١٩٦٨ م.
د. مصري عبد الحميد حنورة
(جـ) التذوق الفني بين المبدع والمتلقى. البيان، مجلة فكرية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، العدد ١٦٥ ديسمبر (كانون الأول) ١٩٧٩ م.
وغيرها وغيرها.......

(٢)
DR STAUDT GEZA
THEATRE MAGAZINE Nr. 4. P. 38. APRIL 1977.DAPEST.
BURG THEATRE مسرح بورج
(المسرح القومي النمساوي). أسسته الامبراطورة ماريا تيريزيا **MARIA THERSIA** عام ١٧٤١ م بمدينة فينا بالنمسا. وظل المسرح يقدم عروضه الأوبرات والباليهات فقط لمدة خمسة وثلاثين عاما بعد افتتاحه. وفي عام ١٧٧٦ م تعدل قانون إنشائه، وأصبح بوضعه الجديد منذ ذلك الوقت المسرح القومي النمساوي للبلاد. وفي عام ١٨١٠ م يصبح مسرح بورج بيتا خالصا للدرامات والمسرح الدرامي النثري
وقد أصيب المسرح عام ١٩٤٥ في الحرب العالمية الثانية
بالدمار بسبب الغارات النازية الألمانية. واضطرت فرقته أن تعمل على مسارح أخرى مجاورة. وقد احتفل في عام ١٩٧٦ م بمرور مائتي عام على ميلاده كمسرح قومي للنمسا.

(٤) ماكس راينهارت **MAX REINHARDT**
من مواليد فينا من ٩/ ٩/ ١٨٧٣ م، وتوفي في هوليود بالولايات المتحدة الاميريكية في ٣١/ ١٠/ ١٩٤٣ م. مخرج نمساوي تخصص في المسرح. يعتبر واحداً من أعظم مخرجي القرن العشرين. بدأ حياته ممثلا متآثرا بتاريخ وعظمة مسرح بورج. تبدأ مرحلة التطور في حياته بعد رحيله الى برلين بألمانيا، وعمله الى جانب المخرج الطبيعي أوتو براهم **OTTO BRAHM**، حتى يُناقض راينهارت نظريات أستاذه ومعلمه. وقد استفاد من مدرسة ماينجن الألمانية في الاخراج المسرحي.

في عام ١٩٠٣ م. عمل مديرا ومخرجا أول لمسرح روتين في ألمانيا. وهو أول من بدأ في ابتكار مهرجانات المسارح المكشوفة صيفا في سالسبورج بالنمسا وفي ميونيخ بالمانيا عام ١٩٢٠ م. وقد قدم بمساعدة مائتي (كومبارس) على المسرح مسرحية سوفوكليس

(أوديب ملكا) داخل حلبة سيرك كشكيل من أشكاله التجريبية . هرب من بطش النازية الى الولايات المتحدة الأمريكية ، ومات هناك .

(٥)

ELISABETH BURNS
THEATRICALITY. ASTUPD OF CONVENTION IN THE THEATRE AND SOCIAL LIFF HARPER AND ROW, NEW YORK, 1973

(جـ)

(٦)

(A) E. JONES
HAMLET AND OEDIPUS, GARDEN CITY, NEW YORK, 1954
(B) F. VON CUBE
DAS DRAMA, ALS FORSCHUNGSOBJECT DER KYBERNETIK. IN: KREUTZER, H., (ED.), MATHEMATIC UND DICHTUNGS. MÜNCHEN, 333-345, 1965
(C) HANKISS ELEMÉR
A NÉPDALTÓL AZ ABSZURD FRÁMÁIG. MAGVETÖ, BUDAPEST, 1969
(D) N. VOROBjOV
KONFLIKTUSOK A SZÉPIRODALOMBAN A MATHEMATIKAI JÁTÉKELEMÉT SZEMSZÖGÉBÖL, EURÓPA KÖNYVKIDAb, BUDAPEST II. K., 207-224, 1971
(E) D. V. KOLMAKOVA
O VOSZPRIJATYII HUDOZSESTVENNOVO TYEKSZTA UCSÁSCSIMSZJA SZTÁRSEVO VOZRASZTA. VOPR. PSZICH., 68., 57-63, 1973
(A) L. SZ. VIGOTSZKIJ
MÜVÉSZETPSZICHOLÓGIA. KOSSUTH KÖNYKIADÓ, BUDAPEST, 1968.
(B) A. VILLIERS
MÜVÉSZETPSZICHOLÓGIA, . GONDOLAT, BUDAPEST, 1973
(C) J. WEISSMANN
CREATIVITY IN THE THEATRE. BASIC BOOKS, NEW YORK - LONDON, 1965
(D) J. DUVIGNAND
SOCIOLO GIE DU THEATRE. PUF. PARIS, 1965
(E) P. M. GAKOBSON
(F) F. BARRON
ARTISTS IN THE MAKING. SEMINAR PRESS NEW YORK LONDON, 1977
(G) JU. RUBINA
TYEATR ISKOLA. IZd. VTO .4. MOSZKVA, 1964
(H) J. MILLER
PLAYS AND PLAYERS NONVERBAL COMMUNICATION. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS CAMBRIDGE 1972

العتبة

دراسة في اشعار السياب
"المطولات الشعرية"

ياسين النصير



للسياب خمس مطولات اساسية هي: فجر السلام ـ حفار القبور ـ الاسلحة والاطفال ـ المومس العمياء ـ وانشودة المطر. لكن للسياب مطولات اخرى، لعل البعض من النقاد يعد ضمنها السوق القديم ـ اللعنات ـ ملحمة الروح والجسد.

في هذه الدراسة اخترنا للنشر ثلاث مطولات هي حفار القبور المومس العمياء وانشودة المطر. تاركين البقية لفرصة آتيه. علما بأن المطولات الخمس تكون وحدة موضوعية وتفصح عن التركيبة الفكرية التي كان السياب يتعامل معها ولذلك لا تشكل هذه المطولات الثلاث كامل رؤية الدراسة لفن السياب فيها.

● ـ حفار القبور

ـ ١ ـ

١ ـ ١. ليس من السهل الجزم بأن هذه القصيدة كتبت مع او بعد قصيدة فجر السلام. فحفار القبور تختلف بنية وفكرا عن فجر السلام لا لانها تركز موضوعها حول **مصير كائن مفرد معزول**. بل لان مبناها الداخلي يعتمد وحدة جدلية تربط مستويات القصيدة، مما يدعنا القول انها كتبت بعد اطلاع واسع على حرفية القصيدة الطويلة ذات الحس الدرامي وبخاصة عند اليوت.

يمسك السياب في حفار القبور بموضوع **الكائن المفرد المعزول** ويقلبه أنى يشاء شاعر يجد في الكتابة عنه تجاذبا نفسيا واجتماعيا وتحققا لا شعوريا لفرد معزول فيه، منبته على ارض خصبة بالموت وبالحياة ولعل هذه القصيدة النقلة النوعية لمرحلة **المطولات الاولى** ـ قبل انشودة المطر ـ وبعد ان تمكن من مد واطالة شكل القصيدة من «السوق القديم» و «فجر االسلام» وسواهما من شعره كقصيدة «الروح والجسد» و«اللعنات». نقلة ليس من تماسك المبنى العام حسب. بل وفي جعل الفرد المعزول صوتا لجماعة معطلة معزولة.

١ ـ ٢. هل قرأ السياب شيئا عن اغتراب الانسان عندما يكون عبداً لعمله؟ مما يحتم عليه ان يربط مشاعره وحاجته الى الحياة ولما يقسو الزمن عليه ينقلب الى كائن يحمل نفسا مدمرة مهلكة؟. في حفار القبور اغتراب من نوع متماسك كالذي قرأناه في مسرح برشت وبخاصة في مسرحيته، «الام شجاعة..» التي تدفعها المعيشة لان تبيع الخبز والمؤونة للجنود المتحاربين مما يضطرها الى اختراق صفوفهم والوقوف في مناطق النار فنفقد ابناءها نتيجة ذلك. الحرب بالنسبة لها استمرار في البيع ـ الحياة وتوقفها يعني لها العجز من مواصلة الحياة. في المبنى الفكري العام لحفار القبور اغتراب من هذا النوع استمرار توافد الموتى يتحول لديه الى نقود وخمر ونساء. حياة فرد معزول ـ وانقطاع الموت يعني لديه الموت ـ عجز من مواصلة الحياة ـ لذلك لا يتوانى في ان يدعو الرب والسحر والبشر لشن الحروب من اجل ان يزداد عدد الموتى. فنسل العار هم البشر. القاتلون والمقتولون، اما الحفار فلا ينتمي الى اي منهما انه عراب الموتى ولذا فحفار القبور ليس رمزا للشر ـ كما نوه بذلك الدكتور إحسان عباس (١) وانما هو رمز

لالام الجماهير المعزولة والمعطلة التي ليس في يدها صنع السلام او الحرب. بل المغتربة وسط آلامها والمدفوعة بعملها الى الحياة السياب في جانب من حياته الشخصية يوم كان عاطلا ـ. ولو اجرينا مقارنة بين اغتراب عام ومشكلات «الام شجاعة» التي كتبت عام ١٩٣٨ وبين «حفار القبور» التي كتبت في اواخر أو أوائل الاربعينات ـ الخمسينات لوجدنا اكثر من نقطة التقاء فكرية. فالاغتراب واحد، ويطرح مشكلات واحدة رغم اختلاف الاساليب وما الأبناء الصم للأم شجاعة إلا المرأة المومس والاب وعمته العمياء عِند الحفار السياب ـ الا ان مثل هذه المقارنة قد تقودنا خارج مهجينا في هذه الدراسة فلنتركها لمن يجيد صنعها.

١ ـ ٣. واذ نأتي على القصيدة نجد فيها ثلاثة مستويات مكانية ـ انسانية للفعل الدرامي هي :ـ

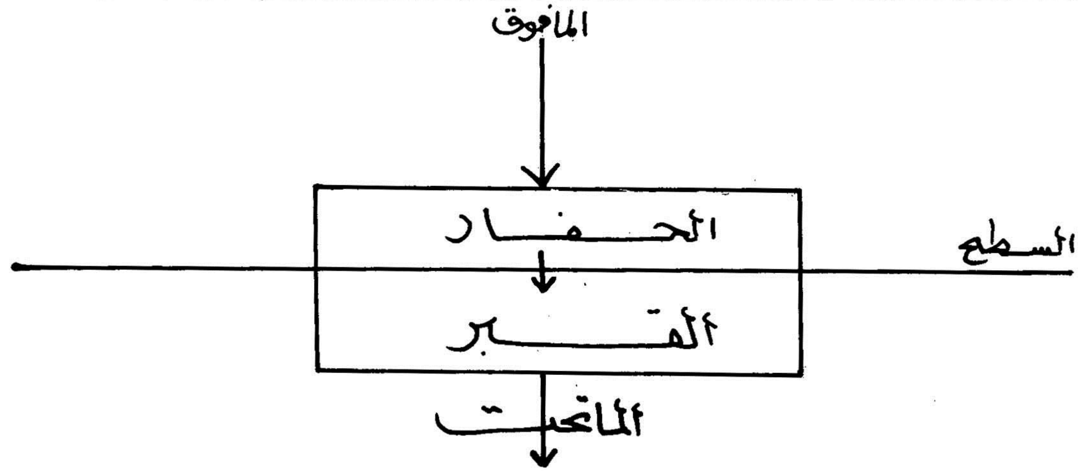
أ ـ الما فوق (٢) العالم الكائن ما بعد وعي الفرد اي الواقع الخارج عنا وفي القصيدة يمثل كل العلو او الارتفاع بمكان لصياغة جانب من القصيدة هو الله وعزرائيل ـ الحروب واقداح الخمر، العالم المرئي والعالم المؤول. الما فوق هو المحيط الفاعل القادر على الاحداث في الاسفل ويبدو هذا المافوق من القصيدة هو المتحكم بمصائر الناس والمستنجد ساعة الشدة لذلك نجده وقد اعتمده السياب كطاقة لا متناهية للهيمنة وللفعل ويبدو ان البشر جميعا مسحوقون تحت رغبته.

ب ـ ١ : القبر ـ او الماتحت ـ المكان الرمزي ـ الواقعي، هو بيت البيوت ونهاية لرحلة الحياة انغلاقه يعني الابدية وانفتاحه يعني العلاقة بالمافوق. عالمُهُ الداخلي منفتح على الاعماق ـ الماتحت ـ وثمة سفن حبلى بالموتى تمخر عباب البحار حاملة العدم. القبر النافذة للماتحت لذا فهو المضاد الخارجي لعالم المافوق وضمن هذا الاطار حملت القصيدة بعدا الموت والحياة فيه اغتراب الحفار والجنازة المسجاة ولم تقف حدود تعاملها عند حافتي القبر وشفتي الحفار، بل طبعت صورة القبر المكانية كل حالات الاحباط والعجز الأجتماعيين.

ب ـ ٢ : الحفار ـ كأنسان مغترب بعمله المليء رغبه بالحياة والمدفوع ـ حياتيا ـ الى دفن الموت لذا فالحفار انسان قلت يقف مشدوها بين عالمي : المافوق والماتحت ـ فهو نافذة الى المافوق. والقبر نافذة الى الماتحت لذلك كان هو والقبر «جائعين» يجلس على حافة القبر ماسكا معوله : وعيناه مصوبتان الى السماء. الحفار كائن مشبع بالمألوف الانسان المختزن متناقضات يبيع جهده ليشتري لنفسه كأس خمر أوزورة مومس لذا فهو الممثل المهيض الجناح لقطاع واسع من الجماهير المعزولة المتأرجحة

جـ ـ الماتحت ـ المكان الجامع لفعل كل الامكنة وفي القصيدة يمثل الوجه الآخر لها.

١ ـ ٤. ويمكن وضع مخطط اولى لذهنية السياب وهو يبني المحتوى الفكري لقصيدته.



١ - ٤ - ١ . إلا إن هذا المخطط لا يلغي الوحدة العضوية بين مستويات القصيدة الثلاثة فالقصيدة ذات بنية مركبة داخليا تجعل قارءها في تماس كامل مع مستوياتها في آن واحد. المافوق والقبر والحفار والماتحت - اي العالم العياني المعاش - المصهر الذي تتوحد فيه ذرات الشعر ومع ذلك فالقصيدة كأية قصيدة اخرى لابد لها وان تنطلق من واقع وترسو على واقع وبالنسبة لهذه القصيدة الواقع هو مستويات فعلها الدرامي، اي ميادين صراعها والشعر عندي ليس طيرا محلقا لا يستقر في مكان بل هو طائر حبلى يستصرخ العالم كي يجد عشا.

فيما يلي ندرج النماذج الممثلة لمستويات القصيدة الثلاثة.

٢ - ١ . المافوق

● ضوء الاصيل يغيم، كالحلم الكئيب على القبور ص٥٤٣

● والمدرج النائي تهب عليه اسراب الطيور،
كالعاصفات السود، كالاشباح في بيت قديم
برزت لترعب ساكنيه من غرفة ظلماء فيه ص٥٤٣

●والجو يملؤه النحيب. .
فتردد الصحراء (. . . . .) اصداءه المتلاشيات،
ص٥٤٤

●فكأن ديدان القبور
فارت لتلتهم الفضاء وتشرب الضوء الغريق
وكأنها ازف النشور
فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق!
ص٥٤٤

وتدافع السرب الثقيل،
يطفو ويرسب في الاصيل.

● النور ينضح من نوافذ خانةٍ عبر الطريق،
وتكاد رائحة الخمور.
تلقى على الضوء المشبع بالدخان وبالفتور
ظلا كألوان حيارى واهيات من حريق
ناءٍ، تهوم من الدجى الضاني، على وجه حزين.
ص٥٥٤

● درب كأفواه اللحود. .
لولا التماعات الكواكب وانعكاس من ضياء
تلقيه نافذة - ووقع خطى تهاوى في عياء
يصدي له الليل العميق وحارس تعب يعود ص٥٥٦

● هو ذا المساء
يدنو واشباح النجوم تكاد تبدو، والطريق
خال فلا نعش يلوح على مداه. . ولا عويل. .

● وتململت قدمان، وارتفعت يد بعد انتظار
وهوت على الباب العتيق فارسل الخشب البليد
صوتاً كايقاع المعاول حين ادبار النهار
بين القبور الموحشات. واطبق الصمت الثقيل...
ص٥٥٧

●في زهوة الشفق الملّون حيث يحترق النهار.
●في ساعة الشفق الملون كان انسان يثور
بين الجنادل والقبور،
نفس معذبة تثور... ص ٥٥٨
● في آخر الافق البعيد ولألأت قطرات نور
مما تُبعثِرهُ المدينة وهي تبتسم في فتور ص٥٥٩

٢ ـ ٢ ـ ١ ـ القبر ـ
●من مقلة جوفاء خاوية يهوم في ركود ص٥٤٥
●والقبر خاوٍ يفغر الفم في انتظار.. في انتظار
مازلت احفره ويطمره الغبار..
تتثاءب الظلماء فيه ويرشح القاع البليل
مما تعصر ـ اعين الموتى وتنضحهُ الجلود.. ص٥٤٧
● ... والنور منفلتا من الاهداب.. تثقله الطيوب،
قلقاً كمصباح السفينة راوحته صباً لعوب، ص٥٥٦
● .... فارسل الخشب البليد
صوتاً كايقاع المعاول حين ادبار النهار
بين القبور الموحشات واطبق الصمت الثقيل...

صوتاً كايقاع المعاول حين ادبار النهار
بين القبور الموحشات واطبق الصمت الثقيل...
ص٥٥٧
●ويظل يزحف كالكسوف يحجب الالق الضئيلْ
عن وجهها ـ ظل يقيدها بحفار القبور ص٥٥٨
● ويطل وجه شاحب القسمات مختلج الشفاه
وتغيم اخيلة وتُحلى ـ ثم تفتح مقلتاه:
فيرى القبور، ... ص٥٦٠
.....
● .... ويرى الطريق الى القبور ص٥٦١

يكتظ بالاشباح زاحفة اليه على اتئاد
●
٢ ـ ٢ ـ ٢ . الحفار
● فانجاب عن ظل طويل
يلقيه حفار القبور ص٥٤٥
● وفم كشق في جدار
مستوحد بين الصخور الصم من انقاض دار
عند المساء... ومقلتان تحدقان بلا بريق
وبلا دموع في الفضاء
هو ذا المساء ص٥٤٦
● ... وهز حفار القبور
يمناه في وجه السماء وصاح: رب! اما تثور
فتبيد نسل العار.. تحرق، بالرجوم المهلكات،
حفّاد عادٍ، باعة الدم والخطايا والدموع؟...
● سأموت من ظمأ وجوع
ان لم يمت ـ هذا المساء الى غد بعض الانام.
فابعث به قبل الظلام ص٥٤٧
● افكلما اتقدت رغاب في الجوانح شح مال؟
مازلت اسمع بالحروب فأين اين هي الحروب؟
● اواه لو اني هناك اسد. باللحم النثير،
جوع القبور وجوع نفس.... ص٥٤٩
واخيبتاه! ألن اعيش بغير موت الآخرين؟
ص٥٥٠
● لم أقرأ الكتب الضخام ـ وشافعي ظمأ وجوع
ص٥٥١
●رباه، عفوك.. ان «قابيل» المكبل بالحديد
في نفسيَ الظلماء هب وقر يعصره الملال!
فالليل جاء، وما أزال
مستوحداً ارعى القبور وانغض الدرب البعيد ص٥٥٢
● في ساعة الشفق الملون كان انسان يثور
بين الجنادل والقبور
نفس معذبة تثور...
....
«أأظل أحلم بالنعوش.... ص٥٥٨

●وتظل انوار المدينة وهي تلمع من بعيد
ويظل حفار القبور
ينأى عن القبر الجديد
متعثر الخطوات... يحلم باللقاء، وبالخمور!
ص٥٦٢

٢ - ٣. الماتحت
● وكأنها أزف النشورْ
فاستيقظ الموتى عطاشىً يلهثون على الطريق!
وتدفع السرب الثقيلْ،
يطفو ويرسب في الاصيل. ص٥٤٤
●لأظل ادفنها وادفنها.. فلا تسع الصحارى
فأدس في قمم التلال عظامهن وفي الكهوف.
ص٥٤٨

٣ - ١. ما تبقى من القصيدة ليس - في نظرنا الا التعليق الشعوري والنفسي على دراميـة المستويات الثلاثة. ومثل هذه الاشعار- التعليق - والتي ندعوها بالحشو هي في نظر النقد العربي، السلفي منه وشبه السلفي - الحديث - هي الشعر فالمهم في نظر هذا النقد ما هيـة العواطف والاحاسيس والمشاعر وكيفية صياغتها صياغة موزونة غير مضطربة في حين انها لا تعدو ان تكون تعليقا شعوريا على الشعر.

فنحن نضع مثل هذه الحشوات في الموضع الثاني لمادية الانبثاق الشعري. لتلك الاسس الواقعية التي بمقدورها ان تصيّر موضوع القصيدة موقفا فكريا اكبر من عواطف شاعر واحاسيس متلق قلق وانطباعات انسان. بمعنى ان الشعر ليس العواطف المتغيرة المتجددة ولا الاحاسيس الخارجية المنفعلة، بل هو طريقة اكتشاف الترابط بين ابعاد المادة التي تبدو ليس ثمة ترابط بينها، وضمن هذا الترابط تنبثق الاحاسيس والافعال والعواطف. التي هي ملحق بجمالية الترابط، ونتاج انساني عام مختلف من شاعر لاخر ومن قصيدة لاخرى. الشعر في معناه هو مادية الانبثاق اي الترابط بين الانسان الفاعل والمادة وفي ضوء هذه المهمة الجديدة للشعر لا تصبح القصيدة قصيدة مالم تكن متعددة المستويات المكانية والانسانية وفيها من العمق والشمول ما تطوى الكون من كلمة أي الوحدة بين جدل الواقع وجدل الافكار.

٣ - ٢. المافوق
تتمحور صور المافوق المكانية حول الاماكن التالية:
الاصيل - العاصفات - الاشباح - الظلماء - الجو - الصحراء - الفضاء - الضوء - النشور - الطريق - النور - الحانة - الخمور - الدخان - الالوان - الظلال - الدجى - الانواه - الدروب - الكواكب - الليل - المساء - النجوم - المدى - الابواب - النهار - القبور - الصمت - الشفق - الجنادل - الافق - المدينة.... وفي القصيدة العشرات من مثل هذه الامكنة - الصور.
أ - النظرة الاولى لهذه الامكنة - الصور ان بعضها لا محدود: ظلماء - دخان - الوان - دجى.. الخ. وبعضها الآخر محدود. نجوم - مساء - ابواب كواكب - مدينة، حانه اللا محدود هوائي. مشبع بالسواد والكآبة. ومضاد للنور والضوء اللذين كانا محددين بحكم مصدر اشعاعهما.
بعض الاماكن حال نفسية: الاشباح - الخمور - وبعضها متجذر قديم - صحراء - طريق - دروب - افواه - قبور.
- لفعل البصر والذاكرة دور في اختيار الامكنة فمعظمها زمنية مقاسة بالضوء والظلمة وبعضها منبثق من روح قلقه وعموماً فاتساع رقعه المافوق يفصح عن اتساع مخيلة تتجه نحو السماء الكائنة في الاعالي مفصحة ان شرور الارض آتية من الاعلى. وان العالم المحيط الان ليس فيه اي بصيص نور. حيث ان معظم الاماكن توحي بالعتمة والظلمة والاسوداد والاحباط وان ثمة اتفاقا بين جزئيات المافوق لعمل ما. لعل هذه الصورة الديكورية للمافوق هي من اجواء الحرب في قصيدة فجر السلام.
ب - واذا ما ابرزنا الخلفية الاجتماعية لهذه الصورة لوجدناها في مناخ اواخر الاربعينات المحلية، حيث الاحباطات السياسية والميل الثقافي الى اعتماد الفرد بدلا من الجماعة من اختيار ابطال القصص والقصائد وكان الفرد المعزول الممتلك لموقف هو محور معظم ادبيات تلك الفترة، عرفنا ان البحث عن محبطات تطلعات هذا الفرد

هو هدف الكتاب فامتزجت صورة الفرد المعزول بصورة الجماعة المعزولة اما بحثه عن الشرور المحدقة بالانسان فكانه واقعياً. الله والانسان المرئي واللامرئي المعلوم والمجهول صورة كلية للاحباط لذلك بدت مشاعر السياب الكلية تتجه نحو السماء وبكل ما يتصل بها فما وجد الا الظلمة والكآبة والمجهولية والنأي ثم اتجه نحو الارض فلم يجد الا صحراء ودروباً وابوابا مقفلة وقبورا موحشة. ثم اتجه بها الى النفس فلم يجد غير الاشباح والصمت والاحلام ويعكس هذا الوضع المطبق غياب الحرية والديمقراطية والعمل وظهور بدلا عنها الظلمة والعتمة والمجهولية والعزلة. .

جـ في امكنة المافوق كل شيء ملتبس بحال قلقة مهيأ لان يمارس فعلا مدمراً. فالاصيل غائم / والجو مليء بالنعيب/ والافق مشرب بالضوء غريق / والالوان حيارى/ والليل عميق / والكواكب نائية / والصمت ثقيل / والبيت مليء بالاشباح / والمدرج ناءٍ / والطريق خالية / والباب عتيق لا يقوى/ اما الحارس فمتعب حزين/ واما الموتى فقد خرجوا يلهثون / هذا الاحتفاء السماوي الارض يعكس يعكس الوضع النفس - الاجتماعي للكائن - وقد رأى كل شيء في الاعلى مهيأ لان يلد الشر.

وكما يبدو لنا فالمافوق مكان للحسم، صورة مقلقة وليس ثمة ارادة تعطل فعله.

د - ويتضح ذلك بصورة اوضح في زمنية افعال الامكنة فالمافوق مستمر منذ بدء الخليقة والى ما لا نهاية وهذا يعني ان الحاضر مسبوق بفعل ماضٍ وتفصح خارطة الافعال ان افعال الماضي مكتملة الفعل دلالتها الصوتية هي دلالتها الاجتماعية كـ «برز - فار - أزف - استيقظ» وكلها تدل على التحفز والاستعداد، ومن داخل التحفز والاستعداد يستمد المضارع وجوده فتشكل افعال المضارع حال ملتبسة بالعتمة والتهديد والرعب: كـ «يغيم - تهب - ترعب - تردد - تلتهم - تشرب - يلهث - يطفو - ينضج - تلقي - تهوم».

وفي كل الصور المكانية فالماضي يدفع الحاضر الى الوثوب والتدمير والامحاء:

برزت لترعب / فارت لتلتهم وتشرب / استيقظوا يلهثون . . الخ.

وهكذا يرسم السياب صورة كونية مستمرة لفعل المافوق في تدمير وامحاء بقية الامكنة وفي القصيدة هذه يصبح المافوق مبتدأ الفعل لذلك نجد الحفار يتجه كلما إشتدَّ به الخَطب الى السماء مناشداً الله وصانعي الحروب والسحره ليمارسوا فعل الموت لغسل العار. ولم تكن السماء ملجأ لو لم تكن صورها - من القصيدة - قادرة على ميلاد التدمير المولد.

هـ ولو اعدنا الكرة الى قصيدة فجر السلام. وبخاصة صورها المتصلة بالاعلى نجد ثمة وحدة عضوية بين القصيدتين. فالاعلى في فجر السلام محدد اما الاعلى من الحفار فمطلق انه المافوق لذلك كانت صور قصيرة فجر السلام تصنع المقابلة بين شر وخير، سلام وحرب، اما في الحفار فالمافوق كان للحرب وللموت، للامحاء وللميلاد، للظلمة وللنور، ولم يكن المافوق متسعاً ومجهولاً لما اسكن البشر الاله فيه. اما الجانب الآخر في القصيدتين - وهو الارض - ففي «فجر السلام» تكون مراع خضر ومياه مانحة واناشيد حب، ارض الخير المناقضة لسماء الحرب. في حين - اي الارض - من «حفار القبور» تكون العدم، القبر الموت، ومثل هذه المفارقة الشعرية بين موضوعين متشابهين - سلام للعالم وسلام للفرد - ليس من السهل القول ان القصيدتين قد خلقتا في وقت واحد. ولكن قد تبدع مخيلة شاعر المتناقضات المتجاورة. الا إن أشد المتناقضات فردية تكون أقرب الى الشاعر. هكذا اصبحت حفار القبور افضل شاعرية من فجر السلام.

٣ - ٣ - ١ - القبر

تتمحور صور القبر حول اماكن - حالات هي:

المقلة / القبر / القاع / الايمن / الظلماء / الجلود / الاهداب / المصباح / المعول / النهار / الصمت / الكسوف / الظل / الشفاه / الاخيلة / الاشباح.

أ - الملمح الاول لهذه الاماكن - الحالات - انها شاملة. بعضها يخص نفسه المقلة / الفم / الايمن / الجلود/ الاهداب / المعول / الشفاه /. وبعضها يخص المكان المحيط به. القبر / القاع / الظلماء / المصباح / الصمت

/ الكسـوف / الظـل / الاخيلة / الاشبـاح / . وتعطي هذه السعـة امكـانيـة الصورة المكانية للقبر ان تشمل ما يحيـط به نفسيا واجتماعيا. حقيقة مجسدة بحالات واماكن تؤكد هذه الحالات.

ب ـ الملمح الثـاني لهذه الامـاكن الحالاَت. هو انها جميعاً ملحقـة بالفراغ وليس العكس فالمقلة جوفاء/ و/ خاوية/

القـبر خاو/ الفم فاغـر/ الظلماء متثـائبـة / القـاع بليل/ الجلود ناضجـة / الاهـداب منفلتة/ المصباح قلق/ النهار مدبـر/ القـبر موحش/ الصمت ثقيل/ الكسوف/ الظل مقيد/ الشفاه مختلجه/ الأخيلة نائمة الاشباح زاحفة/ .

الامـاكن التي تخص الحفار تبين الحال القلقة في لحظات انتظار من يملأ القبر. إما الاماكن التي تخص ما يحيط به فقـد اكملت الـوضـع النفس له، لقـد هيأ السياب درامة طبيعـة لتكـون مع نفسيـة الحفـار المختلجـة حال واحـدة بحيث يصعب البحث ان نجـد القـبر كيانا فوق ارض او كيانا نفسيا.

اواه لو اني هناك اسد باللحم النثير

جوع القبور وجوع نفسي.

ولكن الحفار: هنا في هذه الارض المهيأة ـ القبر ـ وفي هذه الامـاكـن المحتفلة بتركيبـة لا شعـورية كي تجعل منه كائنا مغتربا. فالهناك، هي وسادة وجسد إمرأة وكأس خمر ولكن الهنـاك لا تتحقق الا بعـدمـا يمتـليء «الهنـا». هـذه الجـدليـة المؤجلة تجعل من كل الطبيعة محتفلة بانتظار من يسـد القـبر: قبر الارض وقبر النفس وعندما ينغلق القبر بجسـد المـومس ـ العشيقة، تكـون القصيدة قد أتت على نهايتهـا. فالفراغ الكائن الفراغ المحدق، الفراغ الكيان، هو مادة القصيدة وسداتها.

الفـراغ ثابتـا غير ممتـليء بجثـة. وعندما ينغلق القبر بجثة المومس تكون القصيدة قد انتهت بالفراغ غير المحسوم هو مادة القصيـدة الاسـاس وفيه كان السياب يجد المتشابهات ومن خلاله كان يرى ما يحيط به.

ب ـ الملمح الثالث لامكنه القبر الشاملة للارض وللحفار هو اختـلاجهـا بحـال وسطي بين المـوت والحياة. فالفراغ الكيـان ليس فراغـا ميتـا او حال تشكلت وانتهت بل هو فراغ بحاجة الى امتلاء. وبقاؤهُ هكذا طوال القصيدة هو تأكيـد لفـاعليـة المنطقـة الـوسطى بين السطـح السـوي والثقب. فالظلماء المتثائبة آيلة للزوال بفعل الضوء والقاع البليـل آيـل لليبـوسـة او النقيـع، والجلود النـاضجة آيلة للجفاف او الانقطاع والاهداب المنفلتة آيلة هي الاخرى للنوم او اليقظة والمصباح القلق ايل للانطفاء او للالغاء.. الـخ. ومثـل هذه الصـور البينَ بين تعكس الحال النفسية للحفـار وقـد بدأ النهـار يطـل عليـه من خلل ظلماء الليل وليس ثمه جسـد يسـد جوع القـبر وجـوع النفس الحِـال الـوسطى بين المـوت والحيـاة، كانت منطبقة في الأماكن، لذلـك كانت الـدعـوة الى السـماء مشـروعـة لحسم هذا الموقف القلق ـ البين بين ـ لاسيماوان كل فتحات الأمكنة ـ الفراغ ـ متجهة الى الأعلى ـ السماء.

جـ ـ وتعكس الحـال الـوسطى المـوقف الشعري للقصيدة الـذي لايـرى في الحقـائق المكتملة، المنتهيـة موضوعـاً شعـريـاً. فالشعـر لايحيـا الا في الامـاكن القلقـة، غير المحسـومـة، انـه العنصـر الـذي يتفـاعـل مع المـواد غير المحـددة. لذلـك كانت امـاكن القـبر ـ النفس ـ شديـدة الحسـاسية، مثيرة للتأمل، ومادة للتجريب، وفعلاً ناقصاً ينشد الكمال.

فالجـوفـاء ـ الخـاوية ـ الفاغر ـ المتثائب ـ البليل ـ الناضح ـ المنفلت ـ القلق ـ المـدبـر ـ المـوحش ـ الثقيل ـ الكسوف ـ المقيـد ـ المختلجـة ـ الغـائمة ـ الزاحفة ـ هي صور حسية متنـاميـة، تحيـا بين ابتـدائها وانتهائها، وضعها التشكيلي يفصح عن: اما الموت واما الحياة. لذلك كان الحفار يرى الـعـالم المحيـط به بعـين = الميت الحي = كما يقـول في القصيـدة. ومثـلُ هذه العين الظاهراتية لاترى الفعل في اي موقـع متكـامل، انه في ديمومة من الحركة المنساقة الى نهايـة العـدم. هكذا كان الخيال الشعري لهذه القصيدة، بتأرجح بين حالات ابتدأت ووصلت الى ما قبل النهاية، ثم لما اوشكت على الموت، جاءت جثة عشيقته المومس، لقـد كانَ هذا الجـوع ـ المـوت ـ وينغلق القـبر على نفس ماكان لها ان تجد صنواً خارج اغترابها بالعمل.

القبر المفتوح، والنفس المفتوحة ـ القلقة. هو موضوع القصيـدة، لذلـك تمكن السيـاب من ان يُعيـد صيـاغـة

الطبيعـة وفق نسق شعـوري خاص . وخـلال القصيدة، كان الحفـار والقـبر صنـوان، كلاهما فاغـراً فمه، وكلاهما بانتظـار مجهـول، ولم تغلق النفس الامتى مايغلق القـبر. لذلك كانت القصيدة طاقة من الارجحة بين نفسية الحفار وطبيعة المكان.

د ـ الملمح الرابع للاماكن ـ الحالات. ان القبر مركز فاعل لتحديد الرؤ ية الى العالم فكل الاشياء ـ الاماكن تستمد منه حدثها، ثم لما تندمج فيه، تركيباً وتطويراً تتلاشى عندما ينغلق. ثمة ترتيب سماوي ـ بشري لمن يملأ القبر. وعندما يمتلئ ويسد التراب فراغه، يكون كل شئ قد إنحسر، بانتظار الغد. غد القبر وغد الحفار. هذه الجدلية المولدة، تبدو لشدة واقعيتها خالية من المعنى، لكنها في القصيدة تكتسب قيمة الشعر نفسه. ومادام الانسان يموت، فثمة اماكن فارغة متجدده، كما ان ثمة اماكن تغلق باستمرار.

في ضوء هذه الواقعية بدا القبر تكملة للمافوق ـ المكان الذي تكمن فيه واقعية الطلب. فامتلاء المافوق بالرعود والقاصفات السود، والساحرات،
يتطلب وجود فراغ كائن فوق السطح، لذلك كان الطلب يستجاب، ولذلك كان المافوق مانح للموت، كما هو مانح للحياة. اما بعد ما ينغلق القبر ـ الفراغ ـ يكون فعل الماتحت قد ابتدأ في حين ان ثمة فراغاً اخر قد هيأ لِحِسْبة جديدة، وثمة امتلاء قد وجد في المافوق، وثمة سفن جديدة قد أعدت كي تنقل الاموات الى العدم. اما الحفار فيبقى مغتر با وسط هذه الجدلية المولدة.

ما زلت أحفرهُ ويطمره الغبار.

هـ ـ في زمنية القبر. ميل الى الفعل الماضي: راوح ـ ادبر ـ اطبق ـ رأى ـ اتئد ـ وكلها تدير وجهها الى الخلف. ويكون الفعل الماضي هنا حال الديمومة لتكرار القبر. فهو ـ أي القبر ـ عابر من الامس الى اليوم لكن وجوده الاكثر فاعلية هو في اليوم. وفي ضوء هذا الوجود جاءت افعال الحاضر اكثر من افعال الماضي ولكنها افعال محدودة الحركة مشلولة ليس فيها تطلع دائم الى المستقبل بل إن وجودها مرهون بالقبر نفسه تنتهي فاعليتها عندما ينغلق القبر. من هذه الافعال ـ يغفر ـ يطمر ـ تتثاءَب ـ تعصر ـ تنضح ـ تثقل ـ يزحف ـ يقيد ـ يطل ـ تغيم ـ تملي ـ يكتظ. . الحركة في افعال الحاضر محدودة مكانية بهيأة القبر. ولذلك فالزمنية فيها زمنية محدودة وكأنها محكومة بالموت. انها افعال شبه ميتة. على العكس من افعال المافوق الضاجة المتحركة، افعال القبر من النوع المختبيء المنتظر نهايته، انها صورة زمنية لفاعليه المكان.

٣ ـ ٣ ـ ٢. الحفار

تتمحور حالات الحفار حول اماكن ـ صور مشبعة باليأس والاحباط.

ظل طويل / فم كشف/ صخور صم/ انقاض دار/ مساء / مقلتان تحدقان/ ظمأ وجوع/ جوانح/ حروب / جوع نفس/ مكبل بالحديد/ ليل/ ظلماء/ قبور/ درب بعيد/ ساعة الشفق/ نعوش/ انوار بعيدة/ حلم باللقاء. . .

أ ـ اول ما يلاحظه القاريء ان الحفار هنا متوحد معزول فهو ليس الا: مقلتان تحدقان في ظلماء القبور يحلم بلقاء نعش كي يسد فيه جوع الجوانح المكبلة والفم الشق وما حوله ليس الا: انقاض دار ومساء وليل ودروب طويلة، واضواء مدينة قابعة في نهاية المساء. . ومصيره مهدد بالشفق بكل ما هو مضيء ناضح.
مثله كمثل القبر بانتظار ان يمتليء بكأس خمر او جثة. الحفار المتوحد كالقبر المتوحد يعيد ذاته في كل مساء، وفي مساء تتكرر ابجدية لغته اليومية. فأي كائن وجد السياب كي يقول من خلاله قول مأساة انسان يقترب من حفار القبور من هملت، لكنه يبتعد عنه في ان حفار السياب كان حفارنا.
ب ـ في صورة الحفار ـ الكائن المفرد المعزول كمنت صيغة الحداثة الادبية في الخمسينات حيث كانت حركة التجديد يومذاك تفتش عن حال فرد اجتماعي تجتمع فيه الخصال الاجتماعية لاعتقاد الادباء ان مثل هذا الفرد ممثل لقطاع او لجماعة جماهيرية عاجزة عن احداث اي تغيير سريع لأوضاعها. وبالفعل ان قراءة متمعنة للادب القصصي والشعري نجد مثل هذا البطل ـ اي الفرد الكائن المعزول المقهور ـ الصورة الاكثر قربا للمنهاج الثقافي ـ السياسي.

وضمن معطيات الفرد الاجتماعي نمت حركة الثقافة حيث منهجيتها النقدية المباشرة هي لحمة سردها الفني. وتبعا للارث الاجتماعي الشعبي وحيث غياب السلطة الناقذة، والجماعة الناقذة كان الفرد يتجه الى الله - السماء لعطل في فكره ولاستحاله تحقيق شيء بذاته، لجوؤه يأس وحقيقته فقدان الثقة بأي تغيير هكذا خاطب حفار السياب ربه نادبا اياه، مستنجدا به:

وصاح: رب اما تثور

.....

او

رباه عفوك.. فالليل جاء وما أزال مستوحدا

«رباه» ابعث به.

«وبه» هنا هو الميت الذي سيملأ جوع القبر وجوع النفس.

جـ في امكنة وصور الحفار كمنت الموازنة بين كفتي - القبر الحفار. فكلاهما جاثيان على الارض وكلاهما بانتظار الميت. القبر بفوهته المداهمة للظلمة والحفار بعينيهِ المحدقتان في الفراغ وبيده المعول الساكن الهادىء. وتوازن كفتي المعادلة تجعل من القصيدة راسية على ارض قلقة وعلى وعي قلق. فالقبر والحفار صنوان للظلمة وللموت.

وليس بمقدورهما احداث اي شيء انهما مستلبان بانتظار المنح من الخارج من الله اومن عزرائيل. ولما يمضى الليل وليس ثمة امل بجثة، يسائل الحفار؟ هل اوقف الاله الموت؟. هل وقفت الحروب؟ ألم يعد هناك من يصنع اسلحة الدمار؟. ولما يبدولم يحدث من هذا اي شيء بل ان الموت هذه المرة سيكون من نصيبه هو وفي المكان الذي يأم اليه انه ومعشوقته المومس. عندئذ توحدت كفتا المعادلة: القبر والنفس كلاهما طمر بمن يحب، فلا الحفار حفارا ولا القبر قبراً بل انهما القبر والحفار، الجنازة والطبيعة.

واخيبتاه! الن اعيش بغير موت الاخرين؟.

د - وتوضح زمنية الحفار سعة استخدام الافعال، ففي المقاطع التي اخترناها ممثله له ثمة تجاور بين افعال الماضي والمضارع وكلها تؤكد حال اليأس والاستلاب عنده. ولعل افعال كهذه: تثور / تحرق / تبيد/. اكثر تجسيدا لمشاعر العزلة عندهُ. في حين ان افعالا محايدة كانت تجمع جسده ومشاعره المتهرئة.

٣ - ٤. الماتحت

أ - لعل الماتحت هنا هو الوجه الآخر للقصيدة ولشدة عدميته ظل مختفيا خلف تداعيات الحفار وواقعية مأساته.

في القصيدة يرد الماتحت بصيغة النشور، والثورة، وقد جاء تأكيد لحال الحفار وليس حسا دينيا. فالحفار لا يؤمن بأن الموتى سيعودون وانما عودتهم الثانية في القصيدة هي رفض لعدم الموت وكأنهم هم الذين ماتوا فقط.. وكأن الموت المستمر يبقي الموتى السابقين ساكنين. وتخبرنا الميثولوجيا الدينية انه عندما لم يعد هناك من يموت يحدث النشور. والحفار تصور حدوث مثل هذا الوضع عندما لم يأته ميت طوال الليل. فالنشور اذا في هذه القصيدة مستعار من المستقبل وصورة توكيدية لعالم الماتحت اكثر منه دينيا.

ب - في ضوء هذا التأكيد نرى السياب يصور الماتحت بشكلين

١ - الصحارى - قمم التلال - الطريق - الاصيل.

٢ - القبر - الكهوف.

ويأتي اختياره لهذه الامكنة لقربها وشيوعها من المحيط العام لاجواء القصيدة وبالتالي فهي امكنة شعبية مستعارة من الحياة العامة. العدم - الماتحت بالنسبة للسياب ليس الا اكوام من التراب او نفق او قبر وكهف وهو تصور محلى لم يشبع بعد بحس فلسفي عربي او اغريقي وفي العموم فالامكنة كلها في القصيدة محدودة بالارض - الانسان السماء - الاله - وهو الرباعي الفكري المقابل للرباعي المادي: الماء - الهواء - التراب - النار - اذن في ضوء هذه الامكنة لم يصور السياب الموتى الا رافضين للحياة انهم بانتظار يوم القيامة والنشور ولذلك طلب منهم ان يثوروا اذا لم يحدث الموت «على اسم الله» وليس على طريقة الحياة ومشكلاتها. فهم - اي الموتى - مستوحدون الان مع الله ولذلك جعلهم قريبين من السطح قبور بليله الاعماق

وقمم تلال وكهوف.
جـ ـ لعل الحس الديني في هذه القصيدة قد حدد الى حد ما طريقة فهم العالم السفلي للسياب وهوحس بدائي اولي مستعار من الثقافة الشعبية. سنجده لاحقا وبعد ان يكتمل لديه معنى العالم السفلي قد استعار الاسطورة وعوالمها الخفية وتراكيبها الفكرية وهي استعارة شعرية بعدما وجد ان الحس الديني الاسلامي لم يسعفه كثيرا في توسع مداركهِ وخيالاته.

د ـ بالاضافة الى ذلك لم تكتف حفار القبور بنفسها. سنجده يعود الى اجوائها ثانية وبطريقة اكثر قربا من الوقائعية الشعبية والاسطورية تلك هي القصيدة المومس العمياء حيث اكتملت فيها رؤ يته الشعرية لموضوع الفرد المعزول وهو يجمع في ابعاده حسا اجتماعيا ميثولوجيا عريقا.

هـ واذ نأتي على نهاية تحليلنا للقصيدة مؤكدين نقطة لم تكن مختصة بأي جانب من جوانبها بل بكليتها تلك هي ان هذه القصيدة كانت تحيا في مناخ الظلمة ولم يكن هناك ثمة ضوء. فالضوء هو نهاية لها هو انكشاف لاستمرارها وهو موت لابعادها كل القصيدة بكل ابعادها وافكارها كانت تتدرج حضوراً ووعياً في الظلمة المتدرجة التي تبدأ من.

ضوء الاصيل يعيم، كالحلم الكئيب على القبور..
وتنتهي
وتظل انوار المدينة وهي تلمع من بعيد،
ويظل حفار القبور
ينأى عن القبر الجديد
متعثر الخطوات.. يحلم باللقاء وبالخمور!

حتى الضوء الذي يرد في القصيدة. فهو ضوء المصابيح ضوء في الظلمة وليس النور السماوي المعادل للظلمة السماوية.

ولعل مناخ القصيدة هذا هو المناخ الذي يجيد السياب التعامل معه. فلقد نشأ وسط الموت وتعلم وسط ظلمة النخيل ثم في الظلمة السياسية. حتى انتهى به المطاف نائما لايرى من المكان الا السقف.

● المومس العمياء

١ ـ ١. بين المومس العمياء وحفار القبور اكثر من وشيجة فكرية وفنية. فهي القصيدة التي تطورت عنها، مجرى الحياة للكائن المفرد المعزول وجعلها حياة ملتبسة بالحس التراجيدي العام وبالموقف السياسي المشبع بالعراقية اذا فهي قصيدة عن العراق وعن العالم عن الكائن المفرد وعن الكيان الاجتماعي العام.

وفي ضوء هذه المداخلة المركبة تمكن السياب من ان يحسم موقفه الفكري نهائيا وذلك بالانتقال من الصور الشعرية الكبيرة والموضوعية تحت اللافتة السياسية الى الصور الشعرية الاكثر تغلغلا في الحس الاجتماعي الثقافي مع الابقاء على الطابع السياسي غير المباشر. ومثل هذا الحسم مكنه من الانتقال نهائيا الى الموقع القريب جدا من العتبة حيث تبرز الذات الشاعرة بروزا متميزا دونما الاغفال لدور الوضع الاجتماعي الجديد بمعنى ان المومس العمياء وهي تفتح نافذة اكثر سعة على العتبة «الذات» تحسم مرحلة التردد بين الانتماء الى القبر ـ الام والبقاء في الساحة ـ المجتمع. انها تجعل من هذه المواقف كلا متجانسا في صياغة شعورية تنقل القصيدة الحديثة الى مراتب الملحمة المعاصرة.

١ ـ ٢. في المومس العمياء يصبح الاغتراب مشكلة جماعية. فالمومس العمياء ليست فردا امتهنت البغاء رغبة بل هي كيان اجتماعي مستلب اختلطت في ابعاده المأساة الفردية بالمأساة الاجتماعية وتحول جسدها الى جسد من طين ومياه ونفط يطأه المحتلون باحذيتهم كما يطأها عابرو الليل وطالبو المتعة. لعلها صورة الام وقد خرجت عمياء تنشد ابناءها ولعلها الارض وقد منحت نفسها لكل الواطئين عليها ولعلها الصورة المغبشة لمرآة السياب الاجتماعية وقد القي عليها الزمن نثارا من الطين. هي هذا وذاك شخصية مانحة عبر السياب من خلالها عن القهر الاجتماعي الاكبر.

٢ ـ. تفصح قصيدة المومس العمياء عن مستويين فكريين

الاول هو المستوى الفردي للمومس ككائن وجد العيش يمر عبر بداية البغاء وهو مستوى مأساوي لكنه في الوقت ذاته لا يتعدى حدود الحال المحبطة بفعل الضغط الحياتي العام. اما المستوى الثاني، فهو المستوى الذاتي ـ الرمزي، حيث يختلط في المومس الوضع السياسي للعراق وقد تمثل بالوضع الذاتي لامرأة ذات جسد جميل ولكنها مطفأة العينين لا تبصر من هو المحتل ومن هو المختل، هي الكيان الانساني الذي حمل في احشائه ابعادا سياسية واجتماعية تداخلت فيم الذات بقيم المجتمع ومتطلعات الفن الشعري بمتطلبات القصيدة دونما الاغفال للمستوى الاول.

٢ ـ ١ في ضوء هذا الفهم نجد القصيدة ترسو بكليتها على الارض مكانا وزمانا وتتجسد عبر كل معطياتها بفرد معزول وعاجز مستلب. بمعنى ان المكانية في هذه القصيدة لا تناشد العلو ولا الماتحت كما في قصيدة حفار القبور بل ترسو على مشارف البيت ـ القبر والجسد ـ الانسان مع شمولها ـ رمزيا وواقعيا ـ للمحيط الاجتماعي لها. هي اذا قصيدة لا تأويل مكاني فيها بقدر ما تفصح عن هوية المكان المألوف والكائن في البيت وفي الجسد وعن الانسان المستلب المعبر عنه بالمومس والشعب.

٢ ـ ٢ ـ . وتبعا لذلك نجد القصيدة تتمحور حول:

٢ ـ ٢ ـ ١ ـ البيت ويشمل في ابعاده البيت المحدود الذي تسكنه المومس وتزاول فيه البغاء والبيت الشامل الذي يعبر به السياب عن العراق احساسا وتأويلا

٢ ـ ٢ ـ ٢ . الجسد ويشمل في ابعاده الجسد للمومس الذي هو هويتها وهو مكانيتها ـ البضاعة ـ والجسد الشامل الذي يرمز به السياب للشعب المستلب والسالب. اي الشعب الذي يضاجع مومساه وفي الوقت نفسه لايدري بأنه مستلب من قبل الآخرين.

٢ ـ ٢ ـ ٣. وكما يتوحد الجسد المحدود بالبيت ـ الدار والمومس ـ يتوحد كذلك الشعب بالبيت الشامل ـ العراق وشعبه ـ اتحادا يعكس جانبا من حساسية الثقافة الشعبية الملتزمة بان فترة الخمسينات المعقدة مما جعلت السياب يشمل جميع امكنة القصيدة با «لعمى» فالمومس عمياء، والمدينة مغطاة بليل آت من كهوف الازمنة الغابرة والطرق مطفأة الامن عيون ميدوزا والناس تهرب من القبور الى القبور يقودها عراف ضرير هذا العمى المطبق على الواقع جعل القصيدة ترسو فوق ارض موحلة الحركة فيها مموضعه والكلام لا يقال الا همسا ـ استرجاع الاسطورة والاحداث الماضية هو شيء من الهمس الفكري في اذن الحاضر ـ اما الامكنة فمطفأة الا من فانوس منار واما المومس فليست الا «زهرة في هذه المستنقعات تعب من وحلها وطينها..

كل شيء في امكنة السياب مستلب ومغيب ومغطى بالعمى والظلمة ولعل هذا المناخ الملتبس المتجهم هو الذي جعل بعض التقدميين ان يرفضوا هذه القصيدة. في حين ان المومس ليست الا مثالا لشعب مقهور ومستلب يمتلك من الخيرات والثروات ما يجعله شعبا متميزا وحرا. السياب في هذه القصيدة يركب صورا قائمة افصحت عن رغبه دفينة في ذاته اولاً وعن ان الحداثة في الشعر لم تجد طريقها عبر الاضواء والهتافات واللافتات ـ وهي حداثة في اول عهدها ـ ثانيا بل تجد طريقها عبر المآسي المشبعة بالحس الجماعي والمحاكية للحزن الموروث جماعيا. في ضوء هذه الارضية استعار السياب فيها الاساطير باسماء ذات دلالة وليست استعارة تمثل لمناخ هذه الاساطير كما انشأ صرحا من الرمز الواقعي الذي يتأسس على مشكلات واقعية ثم يشب عنها الى المطلق والحداثة الثانية بعد ـ هل كان حبا ـ تبتديء بهذه العقبة وهي حداثة تنأى بالشكل الى الفكر والمعنى والمبنى بعدما كانت الحداثة وزنا وانطلاقة شعور وتعمل في الروي.

٣ ـ وعودة على مستويي القصيدة السابقين: المستوى الواقعي والمستوى الرمزي نحاول ان ندرس المستوى الاول باعتباره الارضية التي يشيد السياب فوقها المستوى الثاني.

٣ ـ ١. المستوى الواقعي

في هذا المستوى نجد ظاهرة التوحد بين ـ البيت بمعنييه والعراق. وقد تمثلا جميعا بصورة المدينة والليل. وثمة توحد اخر بين المومس والشعب وقد تمثل هذا التوحد بالاستلاب وقد عكستها القصيدة بالجسد المستلب

والشعب المقهور - وقد كان الاب والطفل والمومسات الاخريات وتجار الليل هم ممثلو هذا الشعب.

٣ - ٢ - المستوى الرمزي وينطلق من التوحد بين المومس والشعب عبر تتالي صور الاحباط والقهر والظلم والاسطورة. وهو المستوى الاكثر تغلغلا من الفن والاكثر اشباعا لحاجات الحداثة في الشعر. لذلك لانفصله ضمن المستوى الواقعي ولكننا سنشير الى واقعيته من خلال تنوعه الرمزي. ممثلو الشعب الذين اشرنا اليهم في النقطة السابقة ليسوا الا تنوعا للمومس وقد غطوا بحيواتهم المضطهدة جوانب من الحياة الواقعيه. لذلك فأية اشارة الى جانب واحد منهم تعني بالضرورة اشارة للكل.

المستوى الواقعي

٣ - ٣ البيت - العراق

● الليل يطبق مرة اخرى، فتشربه المدينة والعابرون،
الى القرار. مثل اغنية حزينه. وتفتحت، كازاهر
الدفلى،
مصابيح الطريق كعيون«ميدوزا» تحجر كل قلب
بالضغينة،
وكأنها نذر تبشر اهل«بابل» بالحريق من اي غاب جاء
هذا الليل؟ من اي الكهوف من اي وجر للذئاب؟
من اي عش في المقابر رف أسقع كالغراب؟ قابيل
اخِف دم الجريمة بالازاهر والشقوق وبها تشاء
من العطور او ابتسامات النساء ومن المتاجر
والمقاهي وهي تنبض بالضياء عمياء كالخفاش
في وضح النهار، هي المدينة والليل زاد لها
عماها والعابرون: موتى تخاف من النشور
قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور! ٩-٥-١٠

٣ - ٣ - ١٠ الليل والمدينة هما العنصران الزمكانيان لفاعلية المخيلة الشعرية عند السياب.

فالليل هنا مطبق على البيت - المدينة - والمدينة - البيت - روح تحت وطأته المستمرة. والقصيدة تبتدىء باستمرارية الحال - مرة اخرى - وكأنها محكومة بثقل الليل ووطأته المستمرة وها هي مستسلمة له، تشربه كل ما هل عليها. واذا ما تعمقنا في المستوى الواقعي لمعنى الليل والمدينة ومشتقاتهما، نجد ان المقطع السابق يفصح عن تدرج تاريخي - مكاني لهما.

فالليل آت من ماض مثقل بالظلمة والماضي هنا ممثل بأمكنه هي:

الغاب / الكهوف/ الوجر/ العش/ المقابر/. وكلها امكنه مولده للموت. الليل فيها تكوين تراثي متقادم. والمصابيح المضيئة في الطرقات ليست الاعيون ميدوزا القاتلة، فهي نذير لبابل - المدينة - بالحرق، وهي نذير للعابرين - الناس - بتحويلهم الى حجر صخر.

اما المدينة فهي: المتاجر/ المقاهي. الامكنة التي تعشعش بالضياء المخمور بالظلمة، ويمثل هذه الامكنة يفترض حضور الناس.

ازقة المدينة وشوارعها مضاءة بمصابيح - ميدوزا - القاتلة.

اما الناس في مجتمع الليل والمدينة فليسوا الا عابرين وجلين، يمرون في طرقاتها كي يختفوا بالمقابر من المقابر، انهم يخشون الضياء كخفافيش الليل ويلوذون بالصمت عندما يتكلم احد. ملجأهم الماخور والخمرة.

المدينة في عرف السياب شيء مطلق وليست محدوداً مكانياً، ولا مفهوماً لغوياً، بل هي دلالة كلامية على مكان مغطى بالظلمة - الليل - فأمست فيه عمياء. المدينة هي العراق والليل الجاثم فوقها هو الواقع الملتبس به أولئك الذين لايرون ملجأ لهم منها الا الماخور وقد انيرت طرقاتها بمصابيح قاتله. بينما تخفي حجراتها دم هابيل القتيل. المدينة في عرف السياب هي مجمع المتناقضات القاتلة.

هذه الصورة البانورامية هي المفتتح الأستهلالي للقصيدة لذلك نجدها قد القت بظلها القاتم على كامل اجزائها. فواقعية السياب تنطلق من رؤ ية حسية عيانية لترسو في خيال مولد، ومن النظرة المعاشة المشبعة سياسة الى التأويل. عندئذ يصح القول ان هذه القصيدة قد وطنت السياسة فيها مواطن خفية واستعارت المومس لتتكلم عن الطبقات الاجتماعية الكادحة وقد اشار السياب الى هذه الطبقات المستلبة القوت والجسد: الأب المقتول، والنساء المغشيات، وبائعو الطيور،

والمتسـولون العراة، والعاملون الحفاة، والجنود والحراس، والمغيبون، وسط الأزقة والبيوت.

٣ ٤ ـ المستوى الرمزي

الموس ـ الشعب

٣ ـ٤ ـ١ ٠٠٠٠٠ وتتـوزع أمثلة هذا المستـوى على عدة مواقـع، منها الذاتية، ومنها الموضوعية، الخاصة والعامة، الحسيـة والمجردة. وفيها ومن خلالها تمكن السياب من ان يستـوعب ابعـاد موضـوعه الاساس بطريقة فنية تجمع بين تراكم الصـور والـترابط الشعوري. ولعل سمة الطول في هذه القصيـدة ـ التي لاتعتمـد التقـابل بين قضيتين كما في فجـر السـلام والأسلحـة والاطفـال ـ يأتي من الحس الدرامي الفاجع المتنامي بحس مأساوى متصاعد النبرات وبـامكـانيـة فنيـة تجعـل من الكـلام العادي شعراً، ومن الجمل الاعتراضية شرطاً نفسياً للامساك بكل مايختلج في النفس ساعـة الابـداع. هي اذاً ملحمـة غير مترهلة لموضـوع شعـري شخصيتـه مستلبة العرض والبصر وفي واقـع لايختلف عنهـا سيـاسيـاً. ولوكان السياب مسرحي البناء، لما تقاعس من ان يظهر صوت الجوقة اليونانية وهي تسرد حال الشعب وتهيء المشهد التالي. فالموس العمياء صوت للجماعة المقهورة المتسلبة، التي تتساوى فيه النغمة المفـردة الفـاجعة، بالمعزوفة الحزينة الهادئة. صوت مشبع بمليودرامية ربما اتت من قراءاته للروايات الجنسية او العاطفية.

٣ ـ ٤ ـ ٢ . فيما يلي النماذج الدالة على المواقع المختلفه فيها.

أ ـ ياذكريات علام جئت على العمى وعلى السهاد؟
لاتمهليها، فالعذاب بأن تمرّي في اتئاد.
قصي عليها كيف مات وقد تضرج بالدماء
هو والسنابل والمساء ـ
وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها
والغمغمات: «رآه يسرق. . » واختلاجات ـ الشفاه
يخزين ميتها، فتصرخ: « الهي، الهي . . . .
لو ان غير «الشيخ»! وانكفأت تشد على القتيل
شفتين تنتقمان منه اسى وحباً والتياعا
وكأن وسوسة السنابل والجداول والنخيل
اصداء موتى يهمسون: «رآه يسرق» في الحقول
حيث البيادر تقصد الموتى فتزداد اتساعاً!

ص ٥٢٠

ب ـ وتحس بالأسف الكظيم لنفسها: لِمَ تستباح؟
الهر نام على الاريكة قربها. . لم تستباح؟
شعبان أغفى، وهي جائعه تلم من الرياح
اصداء قهقهة السكارى في الازقة، والنباح
وتعد وقع خطى هنا وهناك! ها هو ذا زبون
هو ذا يجيء ـ وتشرئب، وكاد يلمس. . ثم راح
وتدق في احد المنازل ساعة. . لم تستباح؟
الوقت آذن بانتهاء والزبائن يرحلون
لم تستباح وتُستباح على الطوى؟ لم تستباح
كالدرب تزرعه القوافل والكلاب الى الصباح؟.

ص ٥٢٦

ح ـ . . . . . . فامض عنها ياأساها!
ستجوع عاماً او يزيد، ولا تموت، ففي حشاها
حقد يورث من قواها.
ستعيش للثأر الرهيب
والداء في دمها وفي فمها. ستنفث من رداها
في كل عرق من عروق رجالها شبحاً من الدم واللهيب
شبحاً تخطف مقلتيها أمس، من، رجل اتاها
سترده هي للرجال، بأنهم قتلوا اباها
وتلقفوها يعبثون بها وما رحموا صباها،.

ص ٥٢٧

٣ ـ ٤ ـ ٤ . النظرة التحليلية الاخرى للنماذج تكشف عن العـلاقـة بين مكـونـات المشهد ـ المكان المختلفة والوضع النفسي والاجتماعي الموس

فالمقطع «أ» تتمحور الصوري فيه حول الاماكن التالية العمى/ الـدم/ السنـابـل/ الكـوى/ القتيـل/ الشفة/ الجدول/ الحقل/ البيد.

وبتوزيع مكونات المشهد نجده

١ ـ الـرائي ـ وهـو الموس العمياء، والرؤ ية هنا ذكرى من الماضي مستحضرة بوعيها المحبط.

٢ ـ المكـان ـ وهـو الارض بحقلهـا وسنـابلهـا وبيـادرهـا ومسائها ودمائها.

٣ ـ الحدث ـ وهو القتل ـ قتل الاب ـ العلاقة المشهدية هنا علاقة مفارقة. الحقول / الدماء. الحقول بكل ماتملكه من خضرة وبهاء وسنابل والدماء بكل ماتملكه من بشاعة وموت واسىاء لذلك فاستحضار المومس لهذه المفارقة هي بمثابة رسالة مقترنة بحدث موجهة الى الحاضر ـ واقع المومس اليومي وعماها ـ وتحمل تفسيراً لوضع المومس فالقتل لابيها كان قتلا لها والدماء التي لطخت الارض هي دماؤها، وان المساء الذي قتل فيه ابوها. هو نفسه الليل المخيم ـ الصحي ـ عليها وعلى بيتها والمدينة. والكوى في أعين الفلاحين هي الكوى في عينيها وفي وضعها.

في المقطع «ب» تتمحور الصور حول الاماكن التالية: الاريكة/ الازقة/ المنازل/ الدرب.

والنظرة الاولى لها تتدرج والدلالة. من الغرفة الاريكة ـ الى المجتمع ـ الدرب الا أن هذه الاماكن لا تجيء هنا الا بمعناها المنتهك المحيط.

فالاريكة مكان فارغ الامن المرد دلالة على فوات اوان الزبائن.

والازقة مكان فارغ ايضا الامن سكارى عابرين خائفين والمنازل مكان فارغ كذلك تعلن الساعة وحدها عن حضورها الليلي.

والدروب مكان فارغة هي الاخرى بحكم اعتيادية من يسير فوقها وهي هنا تشبيه بالمومس التي يمر عبرها كل عابر وقاصد وكلب.

الفراغ او الاماكن المنتهكة هي دلالة المقطع الثاني ويمثل هذه الاماكن وعبرها:

اوضح لنا الشاعر سعة الفراغ المحيط بالمومس والذي يبتدئ من غرفتها وينتهي بالمجتمع. وعبثا تبحث هي او غيرها عمن يملأ هذا الفراغ القاتل لذلك تجيء صرفتها «لم تستباح» على لسان الراوي كتكملة مأساوية لها وللمجتمع.

ويرتبط المقطع «ب» بالمقطع «أ» بدلالة الظلم العام والشامل والذي امتد منذ طفولتها حتى صيرورتها امرأة ومن استغلال الارض الى استغلال الجسد ومن موت الاب الى احتمال موتها جوعا.

في المقطع «و» يصفي مناخ القصيدة من الالتباس بين الواقع والرمز فها هو يتحدث فيه عن العراق اولا ومن ثم عنها. فالعراق المليء زيتا يجوع والعراق المليء ينابيعا يجف كما جفت عينها من الضياء وكما شحب ضوء مصباحها الزيتي.

والصورة في هذا المقطع تتمحور حول. المقلة الضريرة/ والمصباح المطفأ/ والشعب/ والضمأ/ والبذور المقتلعة/ والجذور/ والسنابل/ الصخور/. وكلها اماكن ارضية يتزاوج فيها الربيع والجفاف الحباه والموت الواقع والاغتراب فيه الموس والعراق السكارى والشعب البيت الصغير ةالبيت البلد.

ثم تصفي القصيدة من رموزها في المقطع الاخير «ي» حيث تتمحور الصورة فيه الباب الموحد/ والليل الذي مر/ والضجيج الميت/ والصدى/ . . اما الكادحون فهم المنتظرون ابدا الامل المعلق بعيون ميدوزا السيف والحجارة ـ فالجوع والتشريد من حظ الكادحين والليل الذي مر على المدينة وسكانها قد اقفل ابوابها بسلاسل الحديد والناس مازالوا معقدين لايسمعون الاصدى الاقفال فالليل مر والمدينة نائمة وغدا سوف يظهر الصباح فيعود ـ السور ـ الى وضعه السابق وتضع المومس مساحيق جديدة ويخرج شعبان لاصطياد الزوار والهرسينام في المساء على الاريكة وتعود هي والشعب يلوكون حكايات الامس وبانتظار الليلة القادمة وعلى القارئ ان يبتدئ ثانية بقراءة القصيدة من اولها لها فالقراءة لها ليست الا المشاركة في فعلها الدوار.

★ ★ ★

هل اقترب السياب بعد هذه القصيدة من العتبة؟ نعتقد انه قد خطى الخطوة الاوسع نحوها. وهاهو يكملها الخطوة التالية ـ انشودة المطر ـ ليصبح نهائيا في الموقع الذي يطل منه على خصوصيات الذات وقد ادار ظهره قليلا لمشكلات المجتمع العراقي.

● انشودة المطر

١ ـ المحطة الاخيرة في رحلة السياب قبل الوقوف كليا في العتبة كانت قصيد ة انشودة المطر. وقراؤها يشعرون ان

كثافتها وشدة تركيزها يوحي بالرحيل من المطولة الى القصيدة المشبعة بالغنائية ومن الموضوع الشعري المرتبطة به حيوات الناس والطبيعة والفن ومن اللمسة والوخزة والدعوة الدينية المبطنة الى حقائق الواقع الرمزية واليومي المحلق بسماء الارض والعيون هي اذا محطة اخيرة وقف السياب فيها ململماً افكار اعدة وعدة السفر. وليقول من خلالها شيئاً يجمع بين ماض له خصوصية ـ وحاضر مغترب عنه، فعل يتصل بالذات الماضية وواقع يربض فيه الجوع والقحط رغم خصوبة الارض ونزول المطر.

وهي قصيدة لوعة وندب وحزن حتى لتحسبها مقدمة لاسطورة يحاول السياب تكوينها وهي قصيدة مكتنزة الحياة موسومة بعذاب الجسد العراقي بملكية الناس البسطاء لحاجتهم للريح والمطر والوطن، مرهونة كخلاخل الام مربوطة بجذع نخلة تدلى حملها على شواطئ الخليج وبويب قصيدة ليس فيها الا ذلك الآتي من اعماق الغربة والمحلى بصوت عرائس البحر ومشاعل الطناطل الليلية واصوات القبور المتنوعة وعندما تكون القصيدة هذا كله فهي النقلة الى العتبة حيث يتربع السياب بعدها موطئاً طينيا ليرى الناس والحياة، الحاضر والماضي وهو جالس ـ مقعد ـ بعدما كان يجوب الساحة والكهف وهو راكب ـ متنقل ـ ويشهد تاريخه الشعري ان السنوات التي أعقبت كتابته لهذه القصيدة بلة ان السنوات التي تسبق ثورة تموز ١٩٥٨ كانت سنوات مراجعة وتمحص حتى تأتي الثورة فيضيع السياب كما تضيع هي في موضوعات الساعة ومشكلاتها وعندما تشرف على السقوط يسهم السياب بمعوله وكأنه يحطم السور الذي لم يحاول ياجوج وماجوج تخطيه ثم لايدري ان احدى ضربات المعول كانت بساقيه فلقد تحطم بقلمه حتى امس القلم تجارة لكاسدى الكتابة

وعنة السياب محنة شعره

١ ـ ٢ ـ في هذه القصيدة تأكيد للمشهد الاستهلالي الذي ابتدأه في حفار القبور وهو مشهد يستوعب مناخ القصيدة كلها ويتشرب في مفاصلها حتى لتجده متكررا بصور مختلفة اللفظ موحدة المعنى في كل جزيئاتها.

والمشهد الاستهلالي هنا تكثيف شعوري لحال ملتبسة بالشعري من المنظر ومتغلغة في الحس من المكان والزمان ثم لتأتي التشبيهات مؤكدة لمناخ القصيدة ومعبرة عنها. يمثل المشهد الاستهلالي الابيات الستة الاولى منها

١ ـ عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،
٢ ـ او شرفتان راح ينأي عنهما القمر.
٣ ـ عيناك حين تبسمان تورق الكروم
٤ ـ وترقص الاضواء. . . كالاقمار في نهر
٥ ـ يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر.
٦ ـ كانما تنبض في غوريهما، النجوم.

١-٢-١. يتمحور المشهد الاستهلالي حول: العينان/ الغور والمخاطب في القصيدة مجهول اما: الحبيبة التي يتذكر السياب الان عينها وهي في شرفة بيتها او الام التي ترد في القصيدة لقطة من الماضي تركت وليدها رخوا في المهد وفي اللسان اوهي الارض التي ترد في القصيدة: العراق والزرع والسماء والمطر المانح لها. . ولما تختلط صور المخاطبة في ذهن السياب تصبح كلها في بوتقه: الارض ـ الأم: المانحة الجائعة ضمن فهمنا هذا للتي يخاطبها السياب يصبح موضوع غربته من الكويت هاربا من شرطة ومباحث نوري السعيد اطارا عاما للقصيدة في حين يصبح مركز القصيدة هو: العراق ـ جيكور لاحقا ـ الواقع، البلد والارض: هو الغابة والمطر.

ضمن هذا الفهم يصبح المكانان: العينان/ الغور محور المشهد الاستهلالي وابعاده.

١-٢-٢. في «العينان» تكمن حال الاستقبال الانتقائي لصورة العالم المستحضر بالوعي، رؤية الحركة الضاجة المنسربة في المكان: غابة النخيل ـ الشرفتان ـ الكروم الاقمار ـ المجذاف ـ النجوم. هذه السعة المكانية ـ الزمانية تشمل في ابعادها الارض والمياه والسماء متجمعة دونها تداخل مشوش انها غابة الأشياء المرئية.

اما من «الغور» فيكمن العمق ـ النجوم النابضة ـ الماضي الآتي من سماء الذكرى والاحلام. وكأنها الغور ـ النجوم هو الذي يعطي لا «العينين» ـ الغابة ـ ديمومتها وحضورها.

اما المسافة التي تمتد - بين الغابة - النجوم فقد ملئت بالشجر والماء والنهر والشرفة والضوء والقمر والسحر. المسافة البانورامية الحية، المنبسطة والمستسلمة لحال شعرية فيها من الثراء والعمق ما تجعل السياب ينهل منها وباستمرار كينبوع ماء دافق.

١-٢-٣. وكامكنة نوعية نجد الغابة: هي تجمع لاشياء متباعدة متفارقة لكنها مشتركة بالحياة لذلك جاءت افعال هذه الاشياء حية نابضة ينأى - تبسم - ترقص - يرج - تورق - تنبض: افعال مضارعة حركية، ليس لفعلها حد مكاني فاماكن على الارض واخرى في الماء وثالثة في السماء كلها مشتركة بالنبض والحيوية والرقص والابتسامة والترجرج. لذلك يصفح المشهد الاستهلالي عن امكانية احتواء لكل الموضوعات التي يعالجها السياب في هذه القصيدة. وهو ما سنجده مجسدا عبر جسدها والاطراف.

١-٢-٤. في توزيع الامكنة تكمن شمولية النظر. امكنه كائنة فوق الارض - الشرفات - الكروم - النهر. وأمكنة محلقة في السماء. النجوم - السحر.

راسية في الاعماق الماء - النهر - المجذاف

وفي اختلاط الامكنة امتزاج في مادتها، ميولة في صلابة وصلابة في الريح التي يعود فيها كل شيء الى بدائيته - ساعة السحر - وخلف الشعر كخلف العالم. والشاعر اله صغير مادته كونيات صغيرة مرئية او محسوسة ولغته وحدوية الاشياء هكذا كانت الصورة الكلية لدى السياب «صورة الموت، الظلمة والضوء، الشتاء والخريف». وبمثل هذه اللحظة الثنائية التكوين راح الشاعر يجسد لحظة خلق متناهية الحساسية.

١-٢-٥. وكعادتنا في تقصي هيأة المكان تطغى صورة المساحة المنبسطة - الخضراء على امكنه الاستهلال وهي كما سنراها تعبير موحٍ عن العراق الاخضر المنبسط - الجائع - والممطر. لكن ماوراء هذه الانبساطية هيأة - العمق - فيلتقي النجم بالغابة ليشكلا مشهدا بانوراميا حيا ويقظا.

٢- يفتح المشهد الاستهلالي على جسد القصيدة فاذا بها تحمل نغماته ومناخه ولغته المكانية. فيما يلي نماذج من القصيدة تعبير عن هذا الحمل.

أ-٥ وتغرقان في ضباب من اسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشه الخريف،
والموت والميلاد والظلام والضياء
فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء.
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل اذا خاف من القمر!
كأن اقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر
وكركر الاطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر

●انشودة المطر
مطر...
مطر...
مطر... ص٤٧٥

ب - أتعلمين اي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب اذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء - كالدم المراق كالجياع؟
كالحب كالاطفال، كالموتى - هو المطر!
ص٤٧٦

ج - ومقلتاك بي تطفيان مع المطر
وعبر امواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهيم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار
اصيح بالخليج: «ياخليج
ياواهب اللؤلؤ، والمحار والردى!»
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
«ياخليج
ياواهب المحار والردى...» ص٤٧٧
اكاد اسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال،
......

اكاد اسمع النخيل يشرب المطر
واسمع القرى تئن، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع
عواصف الخليج والرعود، منشدين:
«مطر....
مطر...
مطر..
وفي العراق جوع.....» ص٤٧٨

هـ ومنذ ان كنا صغارا كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع
مامر عام والعراق ليس فيه جوع
مطر...
مطر...
مطر... ص ٤٧٩
و- وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
او كلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي واهب الحياة
مطر...
مطر...
مطر..
سيعشب العراق بالمطر ص ٤٨٠
......
ز- ويهطل المطر ص ٤٨١

٢-١ . بدءً لاتمثل هذه النماذج الا العينات المراد فحصها هنا وما عداها فهو تعليق شعري عليها

بدءا يمكننا القول ان السياب يخفي في مناخ القصيدة النغمة الشعبية المستحبة لدى سكنة القرى الجنوبية «المطر» اولئك الذين تمتد جذور قراهم في المياه بينما تغطى الامطار رؤوسهم. النغمة الشعبية المضمرة موزعة على القصيدة كسدى يشد اوصالها من دون ان تظهر مغناة كما في - المومس العمياء - شناشيل ابنة الجلبي . في هذه القصيدة يحمل السياب النغمة ايقاعا شعبيا متساوقاً مع الحزن الدفين المولد. من هنا يتأكد لنا القول بأن السياب شاعر بدائي بالتقاطه لجزئيات الروح الشعبية وهي تنتشر احياء في اشياء ومواد القرية والمحيط دونما الانسياق وراءها وفي شعبيته يوازن السياب بين بدائية المادة المصورة والموقف الانساني من الحياة. وعندي ان التوازن هذا مرجعه الى تلك الاصالة والى تلك النغمة الحزينة المعجونة مع الكلام.

٢-٢ تتمحور الصورة الشعرية في المقطع «أ» حول الامكنة التالية:

ضباب/ البحر/ المساء/ الخريف/ الموت/ الميلاد/ الظلام/ الضياء/ الروح/ السماء/ القمر/ السحاب/ الغيوم/ القطرة/ المطر/ / الشجر/...

أ- وأول مايلاحظ على هذه الامكنة هو هلاميتها وعدم ثبوتها على هيأة واحدة كما لايحدها زمان. وفيها انسيابية متناهية وامكانية تحولها المستمر من حال الى حال. ان عدم الثبات على هيأة وعلى واحدة يعني ان السياب في حال نشوة شبه مأخوذ بطبيعة لما تزل غير مستقرة انه يستقريء الحلم عن طريق الواقع ويحول صور الواقع الى نغمة غنائية مشبعة برومانسية ريفية تحلق اما: في القمر والسحاب واما تستقر في البحر والمطر.

الا ان السياب يجعل من الخيط الرابط بين العلو حيث: السماء الروح - الضباب - القمر - السحاب - الغيوم وبين الاسفل حيث: البحر الكروم - الشجر. هو المطر، فالمطر كما يسميه، أنغام السماء - هو الحال المادي المجسد لوضع اللاثبات في الامكنة ولعل المطر الساقط هنا هو المحصلة لصراع القوى الطبيعية والتي اردفها بثنائية: الموت/ الميلاد/. الظلام/ الضياء. الشتاء/ الخريف وهي ثنائية انبثاقية تحمل التناقض في احشائها وتولد صراعها الداخلي بديلها المطر اذن في هذا المقطع هو النفي للامكنة الدكناء اللامحدودة وهو الصلة بين العالم العلوي والعالم السفلي صلة تحيي وتميت تولد وتتولد وضمن هذا التصور الكلي لفعل المخيلة الشعرية المستمدة مادتها من بيئة وحياة ريفية ينهض الشاعر قصيدة هي الترديدات الخفية لروح المادة الكائن في الطبيعة وفي الانسان.

ب ـ ويكـون المقطـع «أ» مع المشهـد الاستهـلالي وحـدة عضوية لعل الفعل «تفرقان» الذي يبتديء به المقطع يعود على «العينات» ولعل المناخ الملتبس في ذهنية الشاعر يمتد ليشمـل مساحات اخرى وعموما فأفعال المقطع تدل على مثـل هذا الـترابـط: العينـان/ الغـور في الاستهـلال والضباب/ المطـر في المقطـع الثاني. ومـا بين الاثنين من مسـاحـات متداخلة يحيا فيها الطفل/ العصفور الفـرح/ البكـاء، الموت/ الحياة. وكـدلالـة على هذه الحيوان المتداخلة تنوع افعال المقطع: افعال من الماضي: سرح، خاف، ارتـعش، دغـدغ، الـى جانـب افعـال المضـارع الكثيـرة: تغـرق ـ تستفيق، تعـانق ـ تشـرب ـ تذوب وكلهـا افعـال سيولة وتحول تعايش تحول مرحلة الى اخرى وتـؤكـد تبـدل تركيبـة اخرى وهو مايؤكده المقطع ككـل في نتـائجـه ـ المطر ـ كانشودة الحياة المتيقظة المتحولة من الضبـاب الى مطـر من العـدم المليْ بالاسى الى المطر المـانـح الارض صبـوتهـا وتمكن من فاعليـة هذه الصـورة الشعـريـة في احسـاس السيـاب بمستقبـل العراق حيث الغـربـة ضبـاب «غـور» وحيث العينـان رؤ يـة تستشرف المستقبل وحيث المطر الامل وستجد هذه الصورة/ الرؤ ية تتسـع في القصيـدة لتشملهـا كلهـا موضحـة عبر نغا تها وتـرددتهـا غنى المـوضـوع السيـاسي عنـدمـا ينبثق من احـاسيس الـذات وهـو مايجعل السياب يقف في مشارف العتبـة دون ان يكـون للمجتمـع او الكهف ـ الام ـ ذلك الفعل المؤثر السابق.

٢ ـ ٣ ـ في المقطـع «ب» تتمحـور الصـور الشعـرية حول فاعليـة المطـر وتأثيـره: المطـر البـاعث للحـزن/ والمزاريب الناشجة/ وشعور الوحيد بالضياع/ والدم المراق/ والموتى المطر.

المطـر النتيجة من المشهـد الاستهـلالي والمقطـع «أ» يصبـح هنـا تسـاؤلات تفصـح اول الامر عن الارتباك في مخيلة الشـاعـر قد ساقتـه اليه الاسئلة لكن فحص المقطع مجدداً يؤكد ان المطر في عرف السياب المغترب ليس المانح بل المميت ايضـا وهـذا ما يؤكـده في مقاطع اخرى عندما يصبـح تهـديـداً بالغـرق وضيـاعا في الزورق الذي استقله هربـا من ايـران الى الكـويت، المطـر فى مخيلة السيـاب الشعـريـة: موت وميـلاد طفـل وقـبر، دم وضيـاع كركره ونشيج وتؤكد هذا اكثر التشبيهات وسعة المشبه به كما ان كثـرة افعـال المضارع فيه: اتعلمين ـ تنشج ـ يشعر ـ دلالة على فاعليـة المطـر الآتي من: الغـور/ الضبـاب والنازل على ارض وطفـل على موت وحيـاة. ان المطـر في المقطع لايحيا الا ضمن جدلية مولدة هي جدلية الموت والميلاد في الاستهلال يقابلها: الطفل والموتى في هذا المقطع وسيبقى المطر مانحا مقاطع القصيدة الاخرى فاعلية هذه الجدلية.

٢ ـ ٤. في المقطـع «ج» يدخـل الشـاعر والقصيدة ميدان الصورة الفعلية ليجسدا الرؤ ية والواقع معاً. وضمن هذا المـدخـل نجد صور المقطع تتمحور حول الامكنة التالية: مقلتـاك ـ المطـر ـ امـواج ـ بروق ـ سواحل ـ نجوم ـ محار ـ شروق ـ الليل ـ الدثار. الخليج ـ.

أ ـ المقطـع مقطـع استغـاثة، وندب وطلب لذلك فامكنته كلها من تلك الامكنة الراسية على ارض والمحتواة بالنظر والمعـاشـة بالممارسة والحياة ومن تلك التي يسامرها الريفي وخلوته انها اماكن النغمة الشعبية المضمرة في القصيدة.

ينقسم المقطع «هـ» الى اربعة اقسام ـ صور.

الصورة الاولى: هي البيت الاول منه

الصـورة الثـانيـة: هي الابيـات الثلاثة المنتهية ب «كأنها تهيم بالشروق»

الصورة الثالثة: هي البيت الخامس منه

الصورة الرابعة: هي بقية المقطع.

في الصـورة(١) يستحضـر السياب من المشهد الاستهلالي صورة «المقلتـان ـ الغـور» ويمعهـا مع صورة المقطع «ب» المتمثلة ب «المطـر». ليكـون منهـما رؤ يـة تطوف بالشاعر المغترب، لقد امسك السياب بمفتتح جيد لرؤ يته بحيث لاتحجب عنـه ـ الصـورة الثـانية ـ رؤ ية الامواج الصاخبة والـبروق المـانحـة وهي تمسح سواحل العراق الجائع ب «النجـوم والمحـار» الشيئـان المتنـاقضات مكانيا ـ في العلو «النجـوم النـابضـة الحية في العينـين ـ الاستهـلال ـ وفي العمق ـ المحـار التكـوين لكـل حي سيـولد ـ والمجتمعان سوية لاستقبال الشروق الآتي من داخل المقلة والمطر. الا ان هذه الصـورة التأمليـة المستحضـرة والمستوحـات من قصص السنـدبـاد المغـترب في السفـر ـ تمحي. فالليل ـ

الصورة الثالثة مازال يجثو على السواحل العراقية مغطيا البروق والشروق - خلف العالم في الاساطير - بدثار من الدم المراق فلا النجوم تنبض ولا المحار يولد. فالعراق منقوع بالليل، وعبثا تنفعه الاقوال والكتب فليجرب - الصيحة «حيث تنهض البشرية يوم القيامة اثر صيحة نفسها - اصبح بالخليج الواجب المحار واللؤلؤ والردى - تذهب سدى وتصبح نشيجا منكسرا وترتد لطلب مغترب لايمتلك اي فعل تغيير حاسم.

ب - ولو تأملنا افعال المقطع «ج» نجدها كلها افعال مضارعة - تطيف - تمسح - تهيم - يسحب - اصبح - يرجع - وافعال - من هذا النوع تجمع بين حالتين متناقضتين فالافعال ليست من تلك الافعال الضاجة بالحركة والصافية من الصوت. بل هي افعال هادئة شبه مغمى عليها اومقيدة بحال التوازن بين نقيضين لذلك لم تنفع «الصيحة» رغم مصاحبة الفعل «اصبح» وحتى فعل الصياح هذا يعود منكسرا مسحوبا مسربا بصوت داخلي حزين هو النشيج الذي يضيع فيه حتى صوت البيت الاخير من المقطع فيمحي «اللؤلؤ» ويبقى على المحار والردى.. مستتبعين بنقاط ثلاث دلالة على تلاشي الصيحة وخفوتها.

لكن السياب لايستسلم فالمغترب يمتلك الف سبيل واذا خانت الصورة المتأملة تحقيق مطلبه يمتطي غيرها فالطريق الى استحضار العراق الجائع والممطر مازالت سالكة والشعر في زمن نهوضه فتح له نوافذ اسلوبية وفكرية عديدة لذلك لاتنتهي القصيدة عند تلك اللحظة اليائسة ولاعند مشارف الخليج المغطى بالموج والدم والثار.

٢ - ٥. هكذا نجده في المقطع «د» ينهض حاسة «السمع» بعدما تلاشت الرؤية في اعماق المقلتين وتحولت الى صدى نشيج يعود ليستمع ماكان قد عاشه ورآه.. فالعراق لايستعير فعل تغييره بل يختزنه، يذخره وينمو من خلاله ويبعث القوة في سواعد الملاحين ليصارعوا عواصف الخليج لينشدوا اغنية «المطر النازل كانغام السماء».

أ - من امكنة المقطع يمكن فعل السماع ؛ فالامكنة هي: السهول - الجبال - النخيل - القرى - المجاذيف - القلوع - العواصف - وكلها - امكنة نافية حية ليس فيها سكونية متطلعة الى اعلى وضاجة بالنمو والحركة والحيوية ويمثل هذه الامكنة يخزن الامل ويذخر ليوم آت. فالصيحة التي اطلقها الشاعر وتحولت الى نشيج في المقطع السابق. تصبح هنا «رعودا» مذخرة في سهول العراق وجباله صورة انبثاقية للحياة فيها،فالرعد في العرف الشعبي ينبت الاجنة - الكمأة - ويخزنها للجياع. والنخل في العرف الشعبي يخزن ماء المطر اذا ماجفت الانهار. والمهاجرون يصارعون ماء وعواصف الخليج من الوصول بعيدا مغتربين عن العراق ومن اجل العراق...

ب - اما ازمنة المقطع كلها في المضارع في الحال المتسمعة لما يخزن ويدخر ويسمع ويئن ويصارع وينشد.. افعال مؤجلة الفعل مستوفزة في الامل، متهيأة لما سيأتي، مقتدرة على الولادة فهي الرعد الواعد والمطر الساقي والانين القروي وصراع المجاذيف والقلوع. والنشيد المنغم ب «مطر.. مطر... مطر». كل مافي المقطع مهيأ لميلاد جديد ومتساوق مع شعور مغترب لا يملك مالا ومهاجر سياسي متأمل. ومنشد اشعار في جوقه اسرافيل الابدية.. ان في العراق جوع لكل ذلك وجوع من النوع المؤجل الحمل جوعه للرعد وجوعه للمطر وجوعه لمغنى لايفسده الصوت النشاز..

٢ - ٦. ويوضح السياب جذور هذا الجوع في المقطع «هـ» مذ كان طفلا كانت السماء ترسل المطر. وكانت الارض تشعب وتفرخ ومع ذلك كان العراق حاملا بالجوع وبالجوعى.... انها المفارقة،هذا مايؤكده المكان في هذا المقطع حيث تمحورت الصورة الشعرية على مكانين مهمين هما: السماء/ الثرى. المكانان المتباعدان موقعيا والمقتربان زمنيا يوصل مابينهما المطر ويدلان باجتماعهما على العراق مكانا متسعا. ويوضح السياب «في كل عام» استمرارية الدورة. السماء تمطر والارض تعشب ومع ذلك فالجوع باق.. هذه الاستمرارية جعلت مكاني الصورة الشعرية السماء - الثرى، عقيمان كل عام والعراق ليس فيه جوع

اما زمنية المكانين فتتراوح بين الماضي والمضارع بديمومه الجوع واستمراره هكذا جاءت صوره بافعال ماضية

ناقصة كان ـ ليس وافعال ماضية دالة على استمرارية الماضي «مر» اما افعال المضارع ـ تغيم ـ يهطل ـ يعشب ـ نجوع ـ فهي افعال احياء ونمو وتغيير لكنها محكومة بماض متكرر ولذلك لاتستطيع مثل هذه الافعال احداث نقله مالم يتوفر لها فاعل انساني يجعل الارض المعشبة مليئة بالزرع والعمل.

٢ ـ ٧. في المقطع «و» يوفر الشاعر هذا الفاعل المغير الذي سيضع المبسم الجديد انه «الدم» الذي يصنع الابتسامة والحكمة والغد والمطر والعشب. «وفاعل» السياب خلاصة لتاريخ وتجسيد لفكر وممارسة لمواقف. انه الثورة التي ستنهض من بين ربوع العراق بعدما يهطل عليه المطر وتعشب ارض وتزال كل الأفران... وتوضح امكنة المقطع مثل هذا الامل.

الدم/ البسم / الفم/ الحياة/ العراق/.

ونظرة اولى على طبيعة هذه الامكنة نجدها بشرية ـ دم ـ فم مبسم ـ وهي زمنية مستقبلية الواهب للحياة وهي مكانية سياسية ـ العراق ـ ولاول مرة في طبيعة امكنة القصيدة يصبح الانسان: ميتا كان الدن ـ ام حيا ـ الوليد ـ هما محورا الصورة الشعرية ومثل هذا التناقض المولد «الدم يولد الوليد» هو القيمة الفكرية للمطر حيث ينتهي المقطع «سيعشب العراق بالمطر» اي اتحاد دائم هكذا دونما تضحية فالدم ـ الوليد في المقطع «و» هما الذان بعثا الحياة مجددا في اوصال القصيدة ولذلك بالامكان قراءة القصيدة من اخرها صعودا الى اولها عند ئذ نرى

كم هو المطر مهم كي يعطي الواقع صيغة الرمز السياسي.

وتؤكد افعال المقطع «و» مبدأ التناقض المولد «الدم يولد الوليد» فالافعال تراق توردت ـ يعشب افعال نضارة وخلق وانماء افعال تجسد الميلاد وترسم خطوطا واضحة لعالم الحياة الاتية افعال كلها متولدة من الفعل «يراق» فالدم الذي اريق في ساحات العراق ومدنه سوف يجعل من العراق معشوشبا بالمطر...

ضمن هذا السياق يؤكد المقطع الاخير «ز» استمرارية النمو «ويهطل المطر» ديمومة حياتية وصلة ابدية بين السماء والثرى وتحققا زمنيا للماضي وللحاضر وتوقا لمغترب يريد العودة، وسعيا لشاعر ينبئ عن طريقه في الحداثة الشعرية.

كانون الاول/ ١٩٨٠

تشرين الثاني/ ١٩٨١

الهوامش

١ ـ بدر شاكر السياب: تأليف الدكتور احسان عباس ص ١٦٧ حيث قال «فنجعل من حفار القبور صورة للطاغية في الذي لايعيش الابموت الآخرين»

٢ ـ المافوق نعني به العالم الذي لم يدرك بعد بالعياني، والمتجه الى الاعلى وجودا ومادة وموقعة بين الاعلى العياني واللامتناهي ولذلك فهو ليس ال «مابعد» الفلسفية ولا «الماوراء» المكانية في الميتافيزيقيا. بل هو بعد مكاني مرتبط بالفوق.

اما الماتحت فهو العالم المتجه الى الاعماق وجودا ومادة وهو ايضا لايدرك بالعياني ويبتدئ من الاعماق البسيطة وينتهي باللامتناهي الارض لذلك ليس مثالي القيمة بل هو العدم المادي.

ولذلك فالمافوق والماتحت ليسا مصطلحين فلسفين او ماأشبه ذلك. وانما هما تفصيل مادي لمواقع العالم الخارجي غير المحسوس... ووجودهما في أدبين مفهومين فكريين بل هما شرح لمكانية المكان. وان اصبحا غير ذلك فالقصيدة لا تتحمل ابعادها المسؤولة.

همنغواي
الكاتب والاسطورة

لورنا سيج

ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروة

يقول ادموند ولسن في مقاله المشهور (الجرح والقوس) عن همنغواي المعروف على نطاق واسع (ان الكاتب ابتكر شخصية سيئة في اعماله) ان الناقد لم يتتبع همنغواي الا الى سنة ١٩٣٩ ذلك ان شخصية العلنية التي اعتورتها الحرب وطلقتان وبيع كتابين من احسن كتبه ونيله جائزة نوبل وسفرة الصيد الاخيرة كل هذه الامور تثبت حكمه الذي اصدره. ان كل شخص له هويته فيما يخص شخصية الكاتب العالمية بما فيها من اثارة، تلك الشخصية التي لم تكن تنقطع عن مطاردة اسماك التونة الجبارة او ملاحقة مارلين ديتشرتش، تحيط به اكوام من الخراطيش الفارغة والقناني التي لم يبق فيها شيء وهدير التلغرافات المغتربة. ان الاسطورة تهديدٌ مباشر لعمل الكاتب كما اقترح ولسن ذلك. لقد تعاون همنغواي بصورة غير فنية في صنع تلك الاسطورة.

وفي بداية سنة ١٩٢٧ كان الكاتب يحتج على ناشريه حول السحر الذي كان يزحف على شخصيته العلنية وقد كتب في هذا الصدد الى ماكسويل بيركز المسؤول عن دار النشر سكربنرز يقول (ستقدم لي معروفاً كبيراً اذا استطعنا ان نترك جانباً (السيرة) ثم اضاف قائلاً (لوكسرت ساقي في اي وقت، لو سرقت جواهري او انتخبت الى الاكاديمية الفرنسية او قتلت في حلبة الثيران او شربت حد الموت لاخبرتك بصورة رسمية) ومع ذلك فان الميلودراما لايمكن نكرانها ذلك انه يقول (ان الطريق الذي تنبثق منه الاكاذيب تشير الى انني اتصور ان الناس يعالجون سمعة غير سمعتي.) والواقع ان كارلوس بيكر استطاع ان يبرهن في سيرته وان يشير في مقدمته للرسائل ان همنغواي حمل نفسه على روتين خاص وطريقة غير مستقرة بينما استنكر بمرارة الاتهامات الموجهة اليه بوصفه شخصاً صخاباً، ومن المفارقات الغريبة ان ابن الجنرال من البحرية المريض نفسياً يشخص نفسه بـ (التوقيع على الكتب والمكوث لمدة شهرين في نادي (المكتشفين) وهو يضيف الشبان وخاصة في وقت الفطور) وهذا امر تشكى منه همنغواي بلطف غير مميز. يبدوان الاستاذ بيكر لايتصور ان مثل هذا الوعي مسؤول عن الاسطورة. اما الاسطورة نفسها فقد انبثقت من (اصل حقيقي) وقد تحدى همنغواي سذاجة قرائه معتمداً على نفسه.

ان تأثير هذه المختارات الضخمة من الرسائل يجعل الانسان ينتقل الى ماوراء الكواليس. انه كان انساناً متنوع المظاهر والجوانب مرناً متقلباً لاكما نعرفه شخصية رتيبة جافة وبالطبع انه لايبدو لأول وهلة مذهلاً الى حد كبير. اما التبرم الذي تشهد عليه شواهد الاثاره القلقة التي كان يشعر بها عندما لم يكن يجد مايحركه من اشياء سواء من ناحية اهتياجه او من ناحية استنكافه وامتعاضه (فانهما في الرسائل ماثلان ذلك انها وسيلة لتفريغ الطاقة وتسريبها)

ثم هنـاك ميـل لدى الكاتب نحو معاشرة الشباب الى حد التحدي وفي هذا الشأن يقـول لاحـدهم (يـاللجحيم اريـدك وتشارلس ان تأتيا الى هنا للصيد لقد قتلت دبين كبيرين من آكلي المواشي الاول على مسـافـة تسعين ياردة والثـاني على مسـافة خمس وثلاثين ياردة هنـاك حشـود من البـط والـوز. ليس من احـد هنـا يصطـاد في الخـريف. . . . اريـدك ان تأتي قسـماً بالجحيم ستبلغ بك الاثـارة اقصى حدودها في مناوشة سمك التونة الكبير. آه لو كنت هناك).
ان الكاتب هنا على حافة المحاكاة الساخرة بنفسه في معظم الوقت كما يعـرف ذلـك انـه يهزأ أو يمـزح من كلامه الغليظ، (انا مسرور لانـك استطعت ان تتخلص) امـا عن خبرتـه الباطنية فانه يتحدث عنهـا بقـولـه (لاتـراهن ابداً مع لثواني ان استطاع الكلام) وكسائر المنكتين يظـل الكـاتب جاداً كل الجـدة. ومن هنا قوله (ليس ثمة موضـوعـات لايمكنني ان اسخـر منها لو كانت مضحكة بكفاية كما هي الحال بصيد الطيور، انني سأصوب سلاحي على امي لوجدتها في سرب من اسـراب الطيـور ولـو كانت قادرة على الطـيران بقوة)
يقترح الاستاذ بيكر على ان ننظر الى كتابة الرسائل نظرتنا الى لعبة ولذلك فهو يقول (ان اللعبة هي ترياق كتابته الجادة بفضل تقديمها شيئاً من الاسترخاء بين النوبات التي كانت تصيبه بشدة) اما اللعبة فكـانت بدورهـا تمثل مجموعة النوبات انه كان لاعباً خطراً كما وجد ذلـك اصـدقاؤه الادباء من امثال دوسباسوس ومكليش وفيتجيرالد كما ان اعداءه كانت احوالهم اسوأ. ان اول تقرير لنزاله مع ولاس سيتفنس في شباط ١٩٣٦ مليء بالفكاهة والدعابة وهو يبرهن عرضاً على مـاكـان يتمتـع به من الاعيب محببة لديه بالقياس للغة وفي هذا الشأن يقول (لقد القيته ارضاً ثلاث مرات ومع ذلك كانت نظاراتي في مكـانهـا. ثم خلعتهـا بالحـاح الحكم الـذي كان يريـد ان يرى صراعـاً نظيفـاً جداً بدون نظـارات وبعـد ان خلعتها لطمني لطمة شديـدة على فكي وهـذا امـر مضحـك جداً ذلـك انـه كسر يده في مكـانـين. كان يجب علي ان لااكتب عما حدث ولكن بما ان الاخبار قليلة في طريقـك فانني اعـرف انك لن تحدث أحداً بما حدث اقول ذلـك جاداً كل الجـد فسأكـون نغلاً لو كتبت لك ماكتبت) امـا صديقتـه البـاريسية منذ العشرينات، سارا مرفي، فيبدو انها كانت تستمـع اليـه باستيعاب في منلوجاته الرياضية ذلك انه كان لابد ان يتحـدث الى احـد وبخـاصـة الى امـرأة كانت تعاني من مشكلاتها الخـاصـة يقـول بهذا الشأن (مسكينة سارا آسف لهذا الزمن الذي تقاسيه منه هذه الازمان فانه لم يتجنب اللعبة لأن الامر ليس مهماً في الحقيقة.

ان القـراء الـذين يبحثـون عن الحـوار الحميمي سيخيب ظنهم على الاغلب. هنـاك شيء صميمي في المـراسـلات ولكنه من نوع خاص جداً اشـار الاستـاذ بيكر ذات مرة الى مايخص الصلات التي تربـط همنغـواي باسـلافـه الادباء العظام قائلاً (انه كان يبحث عن المنزلـة الـرفيعـة للكتب العظيمـة والصور الرائعة لاعن نسيجها) وهذا مايشبه مايجري في الرسائل ايضاً، ذلك ان المضمون الروائي ليس الـذي يؤثـر فينـا في مايتعلق بالنـوبات، بل الذي يؤثر فينا هو روحـه الصـداميـة، انـه يقيس نفسـه باستمـرار بالعالم بصورة غير مبـاشـرة دائـماً. وبهذا المعنى فان الكتاب يقدم لنا كما يعدنا (صورة شخصيـة وسـيرة ذاتية في الوقت نفسه) لحياته المديدة المتمتعة بذكاء خارق وعمليـة متعبـة للتعـريف بالـذات. ان المنزلة الرفيعة كانت لديه ماثلة في اعتباره الحميمي. ابتداءاً في العشرينات تعلم الشيء الكثير من باوند وجيرترود شتاين فحد اسنانه ليقف موقف التحدي امـام انـاس قرر ان يكـرههم من اضـراب روبـرت مك المـون وادوراوبـراين من اجـل ان يوثق وجـوده وليس في هذا الامر غرابة لانـه كان يبحث عما يثيره من مشكلات. ان حدة المنافسة ازدادت عندما تثبت مركزه وهذا شيء اساسي على هذا النحو او ذاك اكثر من كون الامـر مسألـة شهـرة وسمعـة, ذلـك انـه وجـه نظـره الى فيتسجيـرالـد وفـوكنـر في حين كان يصوب سهامه الى جميس جونز ايضـاً. انـه يكتب بصراحة عن حياته الرياضية الى الناقد الروسي والمترجم كاشكين سنة ١٩٣٦ قائـلاً: (انـا لست على مثـل هذه الشاكلة السيئة، ثمة اشياء عديدة استطيع فعلها فضلاً عن الكتابة لكي اقـوم بأودي ولـذلـك فليس لليأس سبيـل الي شخصيـاً. انك عنـدمـا تكـابـد العـذاب فأنما تكابد من اجل الناس الآخرين حين تكون على سطح البحر تعمل على صيد سمكة كبيرة جداً، تكافح تقـترف الفحشـاء وتشـاطـر في ابتهـاج الشراب ومصارعة العاصفة والتمتـع بالخطـر كل هذه الامور تجعلك قوياً بدنياً وهكذا نستطيع ان تشعـر بالخـزي بينـما الاخرون لايتمتعون بشيء في اللحظة التي اتـوقـف فيهـا عن الكتابة لمدة شهر اوشهرين في سفرة من السفرات اشعـر بالسعـادة الحيوانية ولكن حين تكتب وتجد طريقك للوصول الى شيء مافانك ستحصل على اعظم سعادة ايضاً).
ومـع ذلـك فان البيـان المنتظم يكشف عن التـداخل بين العمل واللعبـة بوصف هذا التـداخـل معضلة اشكـاليـة. ان الفنـانـين المتهنـين يلعبـون من اجـل ان يعيشـوا اما بالنسبة لكاتبنا فان عالم الـرسـائـل يظـل يتحـول كانه مناوشة طقسية. فهو اذا لم يجد مجالاً للصـراع يبتكـر شخصـاً متحـديـاً ومسرحاً للنزال سواء اكان ذلك

لفظيا او غير لفظي . ان الرسائل تمثل الفعل فضلاً عن اللعبة في نطاق الغموض الذي يستولي على عدد من المستويات وإذا ماقرأناها فسنجدها دراسة لحالة معينة يدعوها العلماء النفسيون البايولوجيون حالة الاستدراك . وإذا مااخذنا بنظر الاعتبار الظروف الحياتية ومايترتب عليها من وعي مغلوط فان الازمة تشتد كما ان دائرتها تتقلص كما ان الثقافات الشفوية تزداد اتساعاً من اجل المناوشة الطقسية ذلك ان الكلمات او الكلمات التي تتمثل في الهوية تكاد تكون مترادفة مع الفكرة النزاع . ان افضل اصدقاء همنغواي كانوا يدعون من حين الى حين سواء بالنيابة او بغير وعي الى هذه المنافسات الغامضة ذات الاهمية البالغة

في رسالة لهمنغواي الى باوند يتحدث فيها عن جويس في سنة ١٩٢٤ يقول فيها (ان ساحة المدينة هي المكان الوحيد الذي يمكن ان يشهد الشجاعة والفن متعاونين من اجل الوصول الى نجاح . وفي كل الفنون يبقى الفتى جويس دون ان يبلغ طور الرجولة المنشودة وفي هذا مافيه من عظمة في نجاحه في الفن .) وبعد مايقارب الثلاثين عاماً ظل كاتبنا يحاول ان يورط جويس حتى بعد وفاته في مشروع الفن والشجاعة يقول الكاتب في هذا الصدد متحدثاً عن جويس (سألني في ماذا لم اتصور ان كتبه اميل الى جو الضواحي منها الى جو المدن . وقد قال لي ان هذا الامر كان يحط من قدرته احياناً (كما ان السيدة جويس قالت (اواه ان جيم يستطيع ان يقوم بقدر ما في صيد الاسود) اما جويس فقد قال الامر الذي يجب ان نواجهه انني لم استطع ان ارى اسداً) ثم ان السيدة جويس قالت (جيم ، همنغواي لم يصنعه لك ثم انك تستطيع ان تذهب وثمة وتشمه هذا كل ماتحتاجه .) في تصوري يقال ان مشكلة همنغواي بالاسطورة الشخصية تتماثل مع مشكلة جويس ، ولكن الامر ليس كذلك . ذلك ان جويس يمثل شخصاً مناوئاً للبطولة في الشر في حين ان همنغواي مستعداً دائماً لقبول اية دعوة تضمه موضع العلن . وفي هذا الصدد يتحدث الكاتب الى صاحبه جويس قائلاً (ساكون مسروراً جداً اذا رأيتك مرة اخرى في باريس وطرحتك ارضاً عدة مرات ربما معتمداً على موهبتك للقيام على قدميك .)

ان الاستدراكية في الثقافة لاتفيد شيئاً بالطبع في هذا الشأن لانها لاتعني سوى العدوان وعدم الاستقرار لقد استطاع همنغواي ان تؤذي نفسه اكثر من يؤذي اي شخص آخر باستثناء الحيوانات . لقد كان في كل الاحوال غير منسجم بدنياً كما كان عرضة للحوادث الدائمية وقد القى بنفسه في معضلات كثيرة الى حد انه حاول مراراً ان يرمي بنفسه بطلق ناري كما كان عرضه للعديد من الكدمات وهذه نتيجة بالطبع منطقية لقبوله تحمل المخاطر كما انه لابد للاستاذ بيكر ان يكون على علم بهذه الامور اكثر من غيره ولذا يبدو ان الاستاذ بيكر قد اقتنع بان العنصر الانساني الضعيف في العالم كان يثير لدى همنغواي رد فعل قوياً ومن ثم فمن الصعب ان نقرأ الرسائل دون ان نتخب هذا الشعور . اما في سنوات همنغواي الأخيرة فقد كان السكر لايفارقه قط وعدا ذلك فقد كتب الى العديد من النقاد الاكاديميين مما اثار الاستاذ بيكر الى حد قوله (الامر الذي يذهلني انه يمكن له ان يفكر وان يضع لكل شيء قصد) هذا هو همنغواي المقاتل الذي يبحث عن كل فرصة للقتال والذي لم يهدأ الابعد ان افلتت الحياة من قبضتيه وبعلم منه .

المقاتل

قصة : ارنست همنغواي
ترجمة : د. خيري الزبيدي

نهض نك، كان بخير، نظر الى الشاحنة، على ضوء مؤخرتها وهي تختفي عن الرؤية حول المنعطف. كان هناك ماء على جانبي الشاحنة، واوراق من شجر الصنوبر. احس بركبته. كان البنطلون ممزقا، والجلد مخدوشاً، كانت يداه قد اصابتهما الكدمات، ثمة حبات رمل ورماد تحت اظافره ذهب الى الجانب السفلي من الشاحنة حيث ينحدر قليل من الماء وهناك غسل يديه بعناية بالماء البارد ونظف اظافره من الوسخ ثم جلس القرفصاء وغسل ركبته.

ذلك مسند قذر من العامل الكباح، سوف يقتص منه يوما ما. سوف يتعرف عليه مرة ثانية. كانت طريقة جيدة ان يتصرف على هذا النحو.

قال «تعال هنا ياصبي» عندى شيء لك»

«لقد وجدها»؟

«اى امر طفولي، تافه هذا؟»

«لن يمسكوابه بعد الان»

«تعال هنا، ياصبي، لدى شيء لك، » ثم دوى انفجار وكبا على يديه وركبتيه بجانب الشاحنة. دعك «نك» عينيه كان هناك ورم كبير ينمو، سوف تكون عينه سوداء. حسنا، انها تؤلمه، أين عامل المكبح القذر.

لس ورم عينه باصابعه. اوه. حسنا، كانت عينه سواداء فقط. لقد تخلص من كل ماحدث. انها مسالة بسيطة، كان يتمنى لو يستطيع رؤيتها، منعكسة في الماء. كانت مظلمة وكان على مسافة بعيدة من اى مكان ما، مسح يديه ببنطلونه ونهض، ثم تسلق السدة الى سكه الحديد.

ادار «محرك» الشاحنة كانت متوازنة بشكل جيد وراحت تسير سيراً سهلا، ثمه رمل وحصى قد تجمعا بين قضبان سكه الحديد، السير متواصل، نعومة الطريق تشبهه بطريق معبد امتد عبر مستنقعات، استمر «نك» في السير، كان يجب ان يصل الى مكان ما.

لوح «نك» الى عربة الشحن عندما تباطات لعدة ياردات عند قاطع الطريق في مدينة ولتن اجتازت الشاحنة مدينة كالسكا بينما بدأ الظلام يخيم. عليه الان ان يكون قريبا من مدينة مانكيلونا. ثلاثة او اربعة اميال من الاهوار. تخطى على طول الشاحنة، تمشى كذلك وبقى محافظا على التوازان بين القضبان اصبحت المستنقعات شبحية عندما ارتفع السديم كانت عينه تؤلمهُ وهو جائع وقد مضى يسير مخلفا الاميال تلو الاميال وراءه وكان المستنقع كله متشابها من كلا جانبي الشاحنة.

كان هناك جسر، اجتازه «نك»، وكان وقع حذائه على الحديد يحدث صوتا «هلو» في الاسفل. وتحت الماء ظهر سوادبين شقوق القضبان الحديد، رفسن «نك» مسمارا مرتخيا فسقطَ المسمار في الماء، وخلف الجسر كانت هناك تلال. كانت مرتفعة وقاتمة، وعلى جانبي الشاحنة، ومن على الشاحنة راى «نك» نارا.

قاد الشاحنة باتجاه النار بعناية. كانت بعيدة عن احد جانبي الشاحنة، واسفل سدة سكة الحديد، كان قد راى ضوءها فقط. خرجت الشاحنة خلال قطع في الطريق وكانت النار تحرق الارض وهي في طريقها الى الغابات، هبط «نك» بعناية من السد، وقطع الغابة. انه يقترب من النار مجتازا الاشجار. كانت غابة من اشجار الزان واغلفة الجوز الساقط تحت حذائه عندما كان يتمشى بين



الاشجار. تبدو النار الان براقة تماما وهي على مقربة من الاشجار. وكان رجل جالسا بجانب النار، انتظر «نك» خلف الشجرة وراقبه، يبدو ان الرجل يرغب في ان يظل وحيدا. كان يجلس هناك وراسه بين يديه محدقا في النار. ودلف نك خارجا وتمشى نحو لهيب النار.

جلس الرجل هناك ينظر الى النار ولم يتحرك عندما وقف «نك» قريبا منه.

قال نك «هلو»

رفع الرجل بصره

قال (من اين جاءتك هذه الكدمة حول عينيك)

«عامل المكبح لكمني»؟

«هل رماك من الشاحنة»

«نعم»

قال الرجل «لقد رايت الوغد» ذهب من هنا قبل ساعة ونصف سارَ بموازاة العربات شابكا ذراعه ويغني.

«وغد»

قال الرجل جادا «من المحتمل انه يشعر بالسعادة لانه لكمك»

«سوف الكمه»

قال الرجل ناصحا» اضربه بصخرة يوما، عندما يظهر»

«سوف أقتص منه»

«انت رجل قوى، أليس كذلك؟»

اجاب نك «لا»

«جميعكم ياصبية اقوياء»

قال نك «بامكانك ان تكون قوياً»

«هذا ماقلته»

نظر الرجل الى نك وابتسم، وعلى ضوء النار راى نك وجهه فأنف أفطس اغطس وعيناه لوزيتان وشفتاه غريبتا الشكل ولم يدرك «نك ذلك على الفور فقد راى وجه الرجل بشكل غريب اذ اصاب التشويه فقد كان وجهه مصفرا، كوجوه الموتى على ضوء النار.

سأل الرجل «انت لايعجبك وجهي»

كان نك خجلا

قال «بالتأكيد»

خلع الرجل قبعته «انظر هنا»

كانتلديـه اذن واحـدة فقـط، كانت سميكـةِ وملتصقة على جانب راسه أما الاذن الاخرى. فكانت مجدوعة

«الم تر شخصا يشبه ذلك؟»

قال نك «لا» وستنزعج قليلا»

قال الرجل «اني اتحملها» الا تعتقد ان بامكاني ان اتحملها ياصبي؟»

«في استطاعتك»

قال الرجل الصغير» جميعهم مدوا أيديهم ولم يتمكنوا من ايذائي».

نظرا الى «نك» وهو يقول «اجلس» هل لديك رغبة في ان تاكل؟»

قال نك «لاتزعج نفسك «فأنا ذاهب الى المدينة»

قال الرجل «اسمع «ادعوني اد»

«بالتأكيد»

قال الرجل الصغير «اسمع، انا لست على مايرام»

«ما الامر؟»

«انا مجنون»

لقـد وضـع قبعتـه على راسـه، وداخل «نك» شعور بالضحك قال

«انت بخير»

لا «انا لست على مايرام. انا مجنون، اسمع، الم تكن مجنونا في يوم ما؟»

قال نك «لا» كيف يحدث لك هذا؟

قال اد «لا اعرف عندما تصيبك، لاتعرف عنها «لا»

انا اد فرانس»

«قسما بالله»

«الاتصدقني؟»

«نعم»

يعرف نك انها يجب ان تكون حقيقة

«الا تعرف اني هزمتهم؟»

قال نك «لا»

«قلبي بطيء، انه يدق اربعين دقة في الدقيقة فقط وأشعر به»

تردد «نك»

«تعال» امسك الرجل بيده «امسك بمعصمي، ضع اصابعك هناك»

كان معصم الـرجـل الصغـير سميكـا وقـد برزت العضـلات فوق العظم، شعر نك بدفق بطيء تحت اصابعه

«الديك ساعة؟»

«لا»

قال «ولا انا» لن تفيد بشيء جيد، اذا لم يكون لديك ساعة»

ترك «نك» معصمه

قال اد فرانس «اسمع» «امسك مرة ثانية»

«عد انت وانا سوف أعد الى الستين»

شعـر بالنبض البطيء القـوي تحت اصـابعه، بدأ نك بالعد، سمع الـرجـل الصغـير يعد ببطء، واحد، اثنان، ثلاثة، اربعة، خمسة، وصوته مرتفع

انتهى اد «ستون» الى كم وصلت بالعد؟»

قال نك «اربعون»

قال «اد بسعادة» هذا صحيح لم تسرع اكثر من هذا قَطْ. نزلَ رجل من سدة سكه الحديد وقدم مجتازا، الارض العارية من الشجر الى النار.

قال اد «اهلا بكز»

اجاب بكز «اهلا كان صوت رجل زنجي، عرف نك انه زنجي من الطـريقـة التى كان يسـير فيهـا، وقف وظهـره اليهم، منحنياً على النار، ثم استقام.

قال «اد» هذا بكز «العزيز الى قلبي «انه مجنون ايضا»

قال بكز «أنا سعيد لمقابلتك»

«من اين قلت؟»

قال نك «من شيكافو»

قال الزنجي «انها مدينة جميلة «انا لم اسمع اسمك»

«آدمز نك، آدمز»

قال اد «انه يقول لم يكن مجنونا على الاطلاق يابكز»

قال الرجل الزنجي «ياتي اليه الكثير، كان ينشر رزمة قرب النار»

سال الملاكم المحترف «متى تذهب لتاكل يابكز؟»

«الان»

هل انت جوعان يانك؟

«تسمع هذا ياكنز»

«جوعان كجهنم»

«تسمع هذا ياكنز»

«انا سمعت معظم مادار»

«هذا ليس ما سالتك عنه»

«نعم انا سمعت ما قاله الرجل الظريف»

في المقلاة كان يضع شرائح من لحم الخنزير، كلما اخذت المقلاة بالسخـونـة بدأ الـدهن يفـرقـع ويكـز ينحنى مستنـدا على رجليه الطويلتين السوداوين على النار مقليا اللحم مع البيض في المقلاة، يقلبـه من جانب الى جانب اخـر، يطـرى البيض بالـزيت الحـار. وانعطف بكز عن النار «الا تقطع لنا خبزا من ذلك الكيس بامستر آدمز؟»

«بالتأكيد»

وصـل نك الكيس اخـرج رغيفـاً من الخبز وقطعه الى ست شرائح راقبه اد وانحنى الى الامام

قال «دعني آخذ سكينتك يانك»
قال الرجل الزنجي «لا»، «انت لا، احتفظ بسكينتك يامستر ادمز»
وجلس الملاكم المحترف في الخلف
سال بكز «ألاتجلب لي الخبز يامستر ادمز؟»، وجلب نك الخبز
سال الرجل الزنجي «الايعجبك ان تغمس الخبز في دهن اللحم؟»
«باستطاعتك»
«ربما كان من الافضل ان تنتظر أخيراً، ونهاية الوجبة افضل هنا»
التقط الزنجي شريحة من لحم الخنزير ووضعها على احدى قطع الخبز، ثم وضع قطعه بيض عليها.
«الاتغلق السندويج تماما، وتعطيه الى مستر ادمز؟»
اخذ اد السندويج وبدا ياكل
قال الزنجي حذرا «انتبه هذه البيضة تسيل، هذه لك يامستر ادمز، والباقي لي»
اعطى نك السندويج، الزنجي يجلس بشكل مقابل له بجانب اد
«طعم اللحم والبيض المقلي الحار كان لذيذا»
قال الزنجي «يامستر ادمز انت جائع تماما»
الرجل الصغير الذى يعرفه نك كبطل ملاكمة معروف كان صامتا لم يقل شيئا منذ ان تكلم الزنجي عن السكين.
قال بكز «الا تسمح لي بأن اعرض عليك شريحة خبز مغمسة جيدا بدهن لحم الخنزير الحار؟
«شكرا جزيلا»
نظر الرجل الصغير الى نك
بكز مقدما الاكل من المقلاة «ألا تأخذ بعض الشيء يامستر ادولف فرانس؟»
لم يجب أد، كان ينظر الى نك.
جاء صوت الزنجي ناعما «مستر فرانس»
اد لم يجب «اد» كان ينظر الى نك.
قال الرجل الزنجي بنعومة «انا اتحدث اليك يامستر فرانس»

استمراد ينظر الى نك، انزل قبعته على عينيه وشعر نك بالانزعاج.
«تبالك، كيف سلكت ذلك الطريق» جاء الصوت حادا الى نك من تحت القبعة.
«اى وغد انت واى شيء غير حالك، انت وغد متكابر، اتيت الى هنا ولم يسالك احد عن ذلك، حملق غضبا من نك وجهه ابيض وعيناه تكاد ان تغيبا تحت القبعة.
«انت سلة ساخنة. اى جحيم سالك ان تسخر منا؟»
«لا احد»
«اللعنة عليك، أصحيح، لم يسالك احد ولا احد سالك ان تبقى ايضا، انك اتيت الى هنا وتصرفت بازدراء عن وجهي، ودخنت سكائرى، وشربت، ومن ثم تلمت بازدراء.
«من اى جحيم أنت؟ هل تعتقد انك سوف تهرب»
خطا نك الى الخلف خطوات وتوجه الرجل الصغير نحوه ببطء تقدم اليه باقدام، قدمه اليسرى تتقدم الى الامام، وقدمه اليمني تجر نفسها.
«اضربني» حرك راسهة جرب واضربني»ة
واكلت طعام الرجل وعندما سالك ان تعيره السكين، تكابرت بازدراء بشق«انا لاارغب في ان اضربك»
«سوف لاتخرج من المشكلة بهذه الطريقة، سوف تاخذ ضربة، انتظر؟
«تعال وتقدم امامي»
قال نك «قف هنا»
«حسنا، ثم، انت ياوغد»
نظر الرجل الصغير الى قدمي نك بينما كان الزنجي الذى كان يتبعه من الخلف ينظر الى الاسفل وكلما ابتعد عن النار، هيأ نفسه وضربه ضربة خفيفة قربَ قاعدة الجمجمة، فسقط الى الامام ورمى بكز الهراوة على العشب.
اضطجع الرجل الصغير هناك، ووجهه على العشب، التقطه الزنجي. كان راسه متدليا، نقله قرب النار. كان وجهه مشوها والعينان مفتوحتان فوضعه بكز على الارض بلطف.
قال «الاتجلب لي ماء في الدلو يامستر ادمز؟» انا خائف، اذ ضربته، ضربة قوية نوعا ما»
رش الزنجي ماء بيده على وجه الرجل وسحب اذنيه برفق وقد اغلقت العينان.
فنهض بكز
«اى وغد انت واى شيء غير حالك، انت وغد متكابر، اتيت الى هنا ولم يسالك احد عن ذلك، واكلت طعام الرجل وعندما سالك ان تعيره السكين، تكابرت بازدراء»

قال «انه بخير» لايوجد مايستدعي منك القلق. انا متأسف يامستر ادمز».
الحالة على مايرام «كان نك ينظر الى الرجل الصغير. راى الهراوة على العشب، والتقطها كان لها مقبض مرن، وكانت رشيقة في يده. كانت مصنوعة من جلد اسود قديم ومنديل ملفوف حول النهاية المثقيلة منها.
ابتسم الرجل الاسود «لم يعودوا يصنعون مثلها بعد، انا لا اعرف كيف يمكن ان يكون باستطاعتك ان تعنى بنفسك على كل حال، انا لاارغب في ان تؤذى اكثر.
ابتسم الزنجي مرة ثانية

«انت نفسك آذيتة»
«انـا اعـرف كيف اعالجها، سوف لايتذكر شيئا منها فانا مضطر الى ان اقوم بذلك، من اجل تغييره عندما يسلك تلك الطريقة»
كان نك مايزال ينظر الى الرجل الصغير الملقى وتبدو عيناه معلقتين على ضوء النار، فوضع بكز بعض الخشب في النار.
«لاتقلق عليه على الاطلاق، يامستر ادمز، اني رايته عدة مرات من قبل بمثل هذه الحالة»
سال نك «مالذى جعل منه مجنونا؟»
اجاب الزنجي من قرب النار «اوه، عدة اشياء»
اترغب بشرب قدح من هذه القهوة، يامستر ادمز؟»
ناول قدح القهـوة الى نك وعـدل المعطف الـذى تحت راس الرجل الفاقد الوعي.
قال الزنجي وهو يرتشف القهوة «لقد اخذ عدة ضربات، من اجل شيء واحـد «لكن ذلـك جعله كنمـوذج تماما، ثم ان شقيقته كانت مديـرة اعـالـه، وكانوا دائما يكتبون في الصحف عن كافة الاخوان والاخـوات، وكيف كانت تحبـه، وكيف كان يحبهـا ومن ثم كيف تزوجا في نيويورك وكم جلب ذلك لهم من الشقاء
«انا اتذكر ذلك»
«بـالتأكيـد، طبعـاً، انهما لم يكونا اخا واختا بل كانا اكثر من ارانب، لكن.. كان هنـاك عدد كبـير من النـاس لايحبـون أيـة طريقـة للحصول على عدم الموافقة. وفي احد الايام ذهبت، ولم تعد ثانية.
شرب القهوة ومسح شفتيه براحة يده الوردية.
كان مجنونا تماما.. هل تشرب شيئا من القهوة يامستر ادمز؟»
«شكرا»
استمر الرجل الاسود في حديثه «اني رايتها مرتين»
كانت امـراة هائلة الجـمال «تشبهه تماما وكانها كانا توءمان سيكون ذا شكـل حسن لولا الضـربـات التى في وجهه. وقف» يبدو ان القصة قد انتهت»
سال نك «اين إلتقيتَ به؟»
قال الـزنجي «التقيت به في السجن «كـان معظم الـوقت يضـرب النـاس، بعـد ان هربت وضعـوه في السجن، وقد كنت في السجن لانى طعنت رجلا»
فابتسم واعلن بصوت ناعم
«مبـاشـرة اعجبت به، وبعـد ان خرج بحثت عنـه، كان يعتقد اني مجنون وانى لم اعره اهتماما»
«كنت افضـل ان اكـون معه، وارغب في ان ارى البلد، وبدون ان اقـتـرف ايـة لصـوصية كان يعجبني ان اعيش كرجل نبيل» سال نك

«ماذا عملت بصورة عامة»
«اوه لاشيء كنت اتنزه فقط، انه قد حصل على المال»
«حصل على مال كثير»
«بـالتأكيـد، لكن انفق جميـع امـواله، اوأنهم اخذوا منه امواله وانها هي التي ترسل له المال»
وحرك جمرات النار لاذكائها
قال «من المحتمـل انهـا كانت امـراة جميلة» كانت تشبهـه تماما كما لو كانت توأمه»
نظـر الـزنجي الى الرجل الصغير، كان ملقى على الارض يتنفس بصعـوبـة كان شعـره الاشقـر متدليا على جبهته. وجهه المشوه كأنه وجه طفل في المهد.
«بـامكـاني ان اوقظـه في اى وقت من الان يامسـتـر ادمـز، واذا لم تربأسا، اني اتمنى ان تسحبه.
وانا لاارغب في ان تعالجه، لكن ربما سيثيره وجودك مرة ثانية عندما يراك. انا اكره ان اضربه وهذا هو الشيء الوحيد الذى كان علي ان افعله عندما بدأ، وكان علي ان ابعده عن الناس. انت لاترى باسا في هذا اليس كذلـك؟ لا، لاتشكـرني يامسـتر ادمـز، لقد حذرتك لنكه ابدى بعض الاعجاب بك، واعتقدت ان الامور سوف تكون طبيعية. سوف تصل المدينة وهي تبعد حوالي ميلين ويدعونها ماكليلونا.
مع السلامة اتمنى ان يكون باستطاعتنا ان نطلب البقاء هذه الليلة، لكن الحـالـة لاتسـاعـد، أترغب في ان تاخذ شيئاً من اللحم والخبز معـك؟ لا، من الافضـل ان تأخذ سندويجا كان هذا بصوت زنجي هادىء وناعم.
«جيد. حسنا، مع السلامة يامستر ادمز. مع السلامه. وحظا سعيدا»
أبتعـد نك عن النـار مجتـازا الفسحه ومتـوجهـا الى عربـات سكـة الحديد، وبعيدا عن مكان النار، كان يسمع صوت الزنجي الناعم المنخفض، لم يكن باستطاعته ان يسمع الكلمات، ثم سمع الرجل الصغير قائلا «عندى صداع رهيب يابكز»
صوت الزنجي مهدئا «سوف تشعر بالتحسن يامستر فرانس «عندما تشرب قدحا من هذه القهوة الساخنة».
تسلق نك السـده، وأدارَ محرك الشـاحنة ووجد في يده سندويجاً من لحم الخنزير، ووضعه في جيبه، صوب نظره خلف المنحدر الجبلي، وقبل ان تنعطف الشاحنة باتجاه التلال استطاع رؤية ضوء النار في الفسحة.



نسيتُ التفاصيل الدقيقة للمكان وانا أُراقب منذ ساعة كاملة طائر السنونو الوديع، مُستلقيا على ظهري ويداي متقاطعتان تحت رأسي.. ان صباحات الجمع، كل صباحات العطل، تدهشني أبداً، حالةٌ من التمتع بشريط طويل من الاستذكارات والتأمل في لاشيء احياناً، هذه الصباحات المليئة بالخدر تمنحني القدرة على التواصل مع إفتراضات غريبة، ان أكون بطلاً فذاً أو شاعراً كبيراً، أن أتوصل إلى اكتشاف ابسط فيه قبضتي على العالم...

لعلني مارستُ هذا الطقس لاول مرة قبل خمسة وعشرين عاماً حين كنت ضيفاً على خالتي، الحق إنني شديد الاعتزاز بها، فقد تخلصتُ لمدة اسبوع كامل من النهوض المبكر والذهاب الى فرن الصمون... يومها حين بقيت مغروز العينين في السقف ويداي متشابكتان تحت رأسي قررتُ الاعتصام في بيتها، وتشجعتُ على طرح مشاريع عديدة، كان اخطرها بالنسبة لطفل لم يتجاوز عامه الثامن، الامتناع عن الذهاب الى المدرسة..

إبتسمتُ وطائر السنونو يعبث فوق مجموعة من الحبال، عندما عدتُ إلى البيت ولم أجرؤ على عمل شيء يستحق الذكر... ما أروع تلك الصباحات، ومع ذلك لم اعتصم ولم امتنع عن الذهاب الى المدرسة.

كانت ملابسي المدلاة على الحبال تقطر ماء، رغم إنني غسلتها منذ عصر البارحة، ان زميلي الذي يشاطرني الغرفة يرفض نشر الغسيل هنا، يعتقد ان بخار الماء المتطاير يسبب رطوبة شديدة، ومادام يشكو من آلام المفاصل فقد أجبرني طيلة الاشهر الثمانية التي قضيتها معه، على إحترام وربما تقديس جو الغرفة.

هذا الصباح الذي أبدو فيه وحيداً بعد أن حصل زميلي على إجازته الشهرية، مارست رغباتي المضادة له، لم أرفع الستائر ولم افتح النوافذ، كنت اتمتع بقطرات الماء المتساقطة ببطء من الغسيل، إن ما أثار دهشتي خلال ثمانية أشهر، هو ذلك التعلق الغريب بينهما، فمع انني رجل قليل المعارف والعلاقات، ولكن هذا لا يمنع ان يكون زميلي نموذجا متفرداً في علاقته مع زوجته، لقد حاصر نفسه ثلاثة اسابيع كاملة، قبل ان يضع خصوصياته أمامي بشكل رخيص ومبتذل، هكذا اخبرته

يومها، فهذا الرجل الذي يميل جسده الى العملقة لا يكف عن اشتهاء زوجته، لعله كان صادقاً حين اسرني بكثير من المفاخرة، انه لا يغادر سرير نومه طوال أيام إجازته.

كان طائر السنونو يتأرجح فوق الحبل ورأسه الصغير يتراجع داخل جسمه، عندما اكرهت نفسي على استبعاد الصور المثيرة التي رسمها زميلي لشبقه الزوجي ببراءة ساذجة، ان حاجزاً من الاثم الاجتماعي يلاحق افكاري، اطلقتُ صرخات عالية ومتتابعة، هذه هي الطريقة الوحيدة التي أهرب فيها من أية فكرة تؤرقني اعرف ناساً كثيرين يعتصمون صباحات الجمع غاطين في نوم متأخر، أما أنا فمنذ ربع قرن كامل أترك جسدي ملقى باسترخاء فوق الفراش ويداي متقاطعتان تحت رأسي، ومن الصعب تحديد نوع المتعة التي أمارسها في الاستذكارات.

منذ عشرة اعوام وربما قبل هذا التاريخ. فالحدث يبدو دائما بالنسبة لي فقط، طرياً. صحيح، قلت لنفسي ان كثيراً من التفاصيل والحوارات اضفتها خلال هذا الزمن الطويل، لم أكن متقصداً، هذا أكيد لقد فكرت في الحادث ألف مرة بحيث لم اعد أميز فعلا ماذا حصل على وجه التحديد وماذا اضفت، خاصة، من كلمات وعبارات وافكار لم أتفوه بها، هذا حقيقي، ولكنني فيما بعد تمنيت لو قلتها جميعاً.

أظن وأنا أحاول منع عيني من التأرجح مع الحبل، ان طائر السنونو ذا الرأس المتراجع في الجسد والمغمض العينين، كان نائما، لعله يحلم الآن،هذه واحدة من مواهب الطيور التي اعرفها تغفو وتحلم واقفة، ولكنها تجفل وتستيقظ عند أول حركة تصدر من أية جهة، لو كان بمقدوري /لو لم أكن محاطاً بالحذر/ ان اسحب يدي وارفعها الى الاعلى فقط، مجرد هذا الفعل الخاص بي، لفتح السنونو عينيه واندفعت رقبته الغائصة بين جناحيه الى امام. على أي حال. انا أيضا لا أريد إيقاظه، بيني وبينه ألفة ثلاثة اشهر، كان يحطُّ احيانا فوق قدمي او صدري ويغفو، كم كان ذلك يتعبني، فتوفير هذا القدر من الاحترام لطائر نائم أمر صعب، كنت أشل ساقي عن الحركة تماماً، وأمنع الملايين من خلايا جسدي عن القيام بعمل يستفز السنونو، فقد كنت في ذلك اليوم الذي يعود، ربما، الى اكثر من عشر سنوات، قد وصلت محطة القطار فجراً، متحرراً من أية حقائب يدوية، كانت أصابعي طليقة تماما ورأسي مشبعة برطوبة الفجر العذبة، ان افضل الاشياء التي عملتها في حياتي تتمثل في ذلك اليوم الذي وصلت فيه مبكراً، لم يكن معي كتاب أو مجلة أو جريدة، فقط بضعة دنانير وعلبة سكائر كل ما أحمله معي، ان اصطحاب حقيبة في القطار للقمصان والسراويل وادوات الحلاقة والاحذية، يولِّد عنديَ شعورا غامضا لعله كما اقنعت نفسي فيما بعد، نوع من أنواع السرقة المكشوفة التي تمارس ضدي كنت ذلك الفجر متحررا من ثقل الحقيبة والصعود بها داخل العربة، والبحث عن مكان أمين لها، ثم النزول والتزاحم مع الآخرين، وحملها الى الفندق والصعود معها طابقين او ثلاثة... وكان بامكاني احتمال كل هذه المشاق امام مراقبة الآخرين لرجل يبدو بشكل من الاشكال غريبا. أو غير مألوف الى حد ما، لكونه يحمل حقيبة. انهم قادرون على اختراق جلد الحقيبة وتقدير اهميتي وافتراض طبيعة مهمتي على ضوء نوع الحقيبة وطريقة حملها، وانا اكره ايضا اولئك الرجال الذين يصطنعون لانفسهم جلسة مترفة في العربة منشغلين بكل حواسهم عن الطريق الخارجي واعمدة الكهرباء، لم اصدق في يوم من الايام. ان هؤلاء الرجال جادون في قراءتهم، ولانني كنت فجر ذلك اليوم أريد السفر فقد وصلت المحطة مبكرا، احمل رأسي ويدي الفارغتين وانتظر ابتداء الصباح.

ان تعليق الوجه ولصق الجبهة بشباك العربة والتجوال مع الاشجار والنخيل والبساتين والطرق الصحراوية واسلاك الكهرباء والرعاة والقرى الصغيرة، ان كل الاشياء التي تمر بسرعة وتدهش بسرعة وتنسى بسرعة اسميها السفر ولهذا فأنا استعد منذ الآن أريد الصعود قبل الآخرين والحصول على نافذة بعيدة عن الشمس. انني اكره هؤلاء الناس الذين يقرأون الروايات وكتب الشعر واعمدة الصحف ثم يهبطون سلم القطار محملين بالحقائب والاكياس والمجلات، لعلهم لم ينتبهوا كيف

تمارس السرقة العلنية ضد رغباتهم، ان زميلي الذي سافر أمس الاول عبأ نفسه حد اللعنة بالاكياس،هدايا وفواكه وعلب مربى وملابس قذرة تغسلها زوجته،ليس فيه ما يستحق المعاشرة الا احاديثه النهمة المثيرة للاشتهاء، استطيع الان تصور ساقي امرأته وحجم ثدييها وطول جسمها والطريقة التي تفضلها في النوم والمضاجعة لقد مارست معه نذالة عميقة حين تركت نفسي اتلذذ صامتا بحديثه وحركة يديه وهويرسم تفاصيل علاقاته الجنسية مع زوجته ببراءة طفولية، أنا إذن لا استحق الائتمان لقد تثاءبت بعمق وبصوت مرتفع ايقظ السنونو وجعله كما الانسان يتمطى يدير رأسه الى اليمين والشمال مسرعا، بادلني نظرة عابرة احس بالاطمئنان فأخفى رقبته بين جناحيه ثم بدأ يحلم، وها أنذا أطوف االساحة الكبيرة للمرة الثالثة،كان الهواء الرطب والفجر المتوقد باللمعان الخفي يتسلل الى رئتي كان ذلك قبل عشر سنوات او أكثر ربما كنت اغني بصوت مسموع، تلمست تذكرة السفر في جيبي، قرأت التعليمات، رقم الكرسي، اسم المسافر وتاريخ السفر،

لقد اكتشفت في هذا الفجر الذي يتصبب بالندى الربيعي، إنني أتوجه الى الشمال، توقفت مندهشاً، تساءلت، حاولت ان أستذكر، لماذا اخترت التوجه شمالا؟ لم يكن ذلك بسبب الجو الربيعي فوق الشلالات، والجبال، انا أعرف نفسي، السفر بالنسبة لي طريق طويلة، ومكان لا يشبه منزلنا أوحارتنا، انني لا أخلو أحياناً من افكار طريفة، قلت ذلك في محاولة للانشغال وتمضية الوقت، رجل يهتم بالتغيير فقط، اما المكان فلم اعره يوماً أي قدر من إهتمامي... أوه.. إذن كان قاطع التذاكر هو السبب، قال لي حين سألته عن أول قطار يتحرك الى أية مدينة: «انه القطار المتجه شمالاً» بكثير من الامتعاض والاستغراب، فقلت له: إذن أريد تذكرة واحدة.

كنت أبدو رجلا غريباً أثار إشمئزاز قاطع التذاكر، أنا الوحيد الذي لا استغرب من تصرفاتي، وها هي المرة الرابعة التي أذرع فيها ساحة المحطة، وكان بالامكان ملاحظة الناس القلائل جداً، وهم يدخلون الساحة متباطئين، وكانت معظم المساطب شاغرة، انا لم أحتل أية مسطبة، كنت أتخطى مستعينا بحيوية الفجر، ثمة، عائلة تخترق السكون، يبدد الاطفال صمت الفجر، كنت قريبا من احد الاعمدة الحديدية، اسندت ظهري وتابعت المشهد العائلي، إمرأة ترتدي سروالا بنيا وقميصا ورديا شفافا تدخل الساحة، في يدها جهاز تسجيل صغير، كان بأمكاني تمييز صوت «أغنية عراقية» يندفع امامها، تابعت المشهد النسائي، المرأة تقترب مني، انها تقصدني أنا بالذات، صارت المسافة بيننا خطوتين، تحملق المرأة في وجهي، لابد انها تعرفني، كنت افكر بعجالة، اين رأيتها؟ استجمعت كل ذاكرتي، أين.. أين.. حاولت وحاولت، اجتازتني، لم أجرؤعلى متابعتها، لا احد يعرف الآخر، أحسست بارتياح شديد، تخلصت من ذلك الاجهاد القاتل، أنا رجل لا أستطيع الاحتفاظ بأسماء الناس والوان بشرتهم، خمنت انها جلست فوق المسطبة القريبة مني، بامكاني الالتفات يمينا، مجرد إستدارة صغيرة من رأسي تجعلني على يقين تام انها ليست بعيدة، سمعت قرعاً خفيفاً على الباب، فقلت: تفضل... لم يفتح الباب ولم يدخل الصوت، قال لي: هل أحضر لك الفطور؟ فسألته: ما هو الوقت؟ أجابني: انها العاشرة صباحاً، فقلت له: أمهلني ساعة واحدة لو سمحت...

انسحب الصوت ودار السنونو مذعورا عدة دورات في الغرفة المغلقة الباب والنوافذ ثم حطّ من جديد فوق الحبل وأغمض عينيه، عندها قررت قبول النتيجة أياً كانت... اقتحمت وحدتها، فأجأتها بكل جسدي، كانت تغلق علبة سكائرها تعيدها الى حقيبتها الصغيرة، تدلت السيكارة بين اصابعها، اقتحمت فضولي، فاجأتني بكل عينيها، لقد إكتشفت إختراقي، أشارت بحركة من يديها، فقلت لها: نعم... وتقدمت نحوها، أوقدت عود الثقاب وحوطته بين كفي المكورتين.

- هل أقدم لك سيكارة؟!

سألتني فأجبتها

- لا.. شكراً.

نفثت دخاناً كثيفاً من فمها، كان ذقنها مستندا الى

يدها المستندة فوق ساقها اليسرى، حاولت الجلوس، ولكنني كنت منتهياً، صحيح، هذا يضحكني الآن كثيراً، ولكن هذه هي الحقيقة . .

- ألا تريد مشاطرتي المسطبة؟!

لم أتبين من نبرة الصوت، ماذا تريد، يقيناً ما كانت هذه المرأة التي طلبت مني قبل قليل خدمة بسيطة لتسخر مني، مع انني واثق كل الثقة انها لم تكن جادة بما فيه الكفاية

- إذا كان هذا لا يضايقك

قد لا تكون هذه هي العبارة بالذات، ولكنني لم أجبها على أي حال بشكل سيء

- متى تبدأ الرحلة؟

- بعد ساعة واحدة

اجبتها

- غير معقول!! أمامنا أكثر من ساعتين

قالت لي وهي تنظر الى ساعتها

- معنى هذا انك متوجه جنوبا

- بالضبط . . وأنت؟

- أنا مسافر شمالا

- إذن . . كلانا على حق

وضحكتْ . . .

لأول مرة . . ارى وجهها عن قرب، بادلتها الضحك بدون سبب واضح، كانت مجاملة متعبة ثقيلة، حاولت النهوض والتخطي في الساحة من جديد، حين سألتني

- هل هي سفرة متعة أو عمل؟

- للراحة والمتعة فقط

- الشمال رائع في هذا الفصل . . . احسنت الاختيار

- لا علاقة للربيع بسفري

استطعت اثارة اهتمامها دون قصد

- لم افهم

- أنا أفضل السفر مع أول رحلة، لا أهتم بالمكان اطلاقاً

- شيء عظيم اذا لم تكن هذه مزحة

- أبدا . . . ليست مزحة

كان من الصعب التعرف على وجهها، هذه المرأة محايدة، اردت ان أقول لها، تمتلكين صوتا ووجها محايدين، ثمة طفولة موزعة بين حاجبيها وعينيها لا تتناسب مع افكارها، فسألتها:

- ماهو الشيء العظيم؟

- قبل الآن كنت اعتقد انني المرأة الوحيدة التي تقتنع بتصرفي

- لم أفهم

- حين جئت الى هنا، سألت الموظف عن أول رحلة، فقال لي، ان القطار المتجه شمالا، وعندما طلبت تذكرة، اخبرني، ان التذاكر قد نفدت وان جميع المقاعد محجوزة، قلت له: إذن اعطني تذكرة في القطار الثاني، قال لي: ولكنه يتوجه الى الجنوب، فأجبته: غير مهم، انا أريد السفر فقط، آه لو تدري كم أُصيب هذا الرجل الموظف بالذعر

- شيء عظيم . . اذا لم تكن هذه مزحة

- أبدا . . ليست مزحة . . ألا تدخن؟!

- بالتأكيد . . أنا آسف . . فقد اكتشفتها بعد وصولي المبكر الى المحطة،

ان علبة سكائري فارغة

- الامر بسيط، معي علبة فائضة

ما كان بمقدور أحد أن يفهم النبرة التي تتعامل بها، كان صوتها معبأ بالصيغ الامرية، كان عذبا حد الدلال والغنج، كان قاسيا حد السخرية، وكان الشيء الوحيد والممكن هو القبول بما تريد بعلبة سكائر وجهاز التسجيل الصغير وبضعة أوراق نقدية مرمية بدون ترتيب

- ألا تفضل التخطي قليلا؟

لم تسمع جوابي، تخطينا صامتين، حاولت الاستغراب منها، لم يكن فيها ما يثير الدهشة بالنسبة لي أبداً، أنا فقط لم أعتد هذه المصادفة بعد، كان الاطفال يلعبون بالكرة تحت سقف بعيد من سقف الساحة، اقتربنا منهم، اندفعت الكرة بقوة نحوها، ها أنني اكتشف الآن لاول مرة، إنها لم تسألني عن إسمي اوعنواني اوعملي، وانني الرجل الذي يسير الى جانبها مثل العشاق الصغار يجهل كل شيء عنها حتى إسمها.



انحرف رأسها ومع ذلك فقد مَسَّت الكرة كتفها، كادت تسقط، اسندت ظهرها بيدي، ضحكتْ.. تناولت الكرة بيد واحدة.. توقف الاطفال مأخوذين دهشة وخوفاً، فأجابتني والكرة على صدري، كدت اسقط، ضحكت.. ضحكنا

ـ هل تودين اللعب؟

وجهاً لوجه تقابلنا، لم أسمع جوابها، تبادلنا الكرات مرات عديدة

ـ أنت تجيد لعبة الطائرة

قالت لي وعيناها معلقتان بحركة الكرة

ـ نعم.. ولكنني لست لاعباً ماهراً

ـ انتَ أفضل مني على أي حال

مازحا أجبتها:

ـ بالتأكيد

وضحكنا ثانية، رمت الكرة بحركة ماهرة فوق رأس احد الصبية، اسقطته أرضاً، ضحك الاطفال وواصلنا سيرنا، ابتعدنا، كان سياج الطرف القصي للساحة متهدماً، اجتزنا السياج الى الطريق الترابية، كنا نتحدث

بألفـة، وتحت شجرة توت معمرة احتمينا من الشمس الربيعية والتعب الذي احسسته يلهب اصابع قدمي، كانت واقفة مستندة الى جذع الشجرة، جلستُ فوق الارض الترابية، خلعت حذائي واسندت ظهري الى الجذع العملاق، فرشتْ منديلها واقتعدت الارض، خلعتْ حذاءها

- هل تعرف.. كم هي فكرة جميلة ان يتخلص المرء من حذائه بعد السير الطويل

لعلنا تخطينا ذلك الصباح المحموم بالشمس الى مسافة بعيدة، كانت الالفة تمتد بيننا بلا حدود حين قلت لها:

- ربما لن نلتقي بعد اليوم
- ربما
- أريد ان اقدم لك هدية لا تكلفني شيئاً
- عمل عظيم.. سنكون اليوم عشاقاً

وتدافعت ضحكتها

حين كان الضحك يستغرقها لا تستطيع النطق بحرف واحد، انها امرأة تضحك بصدق.. ثلاث أو أربع مرات تهم بالكلام، ولكن الضحك يداهمها، انه الشيء الوحيد الذي تختلف فيه، أنا رجل أطلق ضحكة واحدة قوية وطويلة بلا توابع ولا توقعات، ثم اكملت عبارتها:

- اعتقد انني سأكون سعيدة هذا اليوم لان رجلا يقدم لي هدية على طريقة العشاق
- هل تسخرين؟
- أبداً.. أقسم انني شديدة الاعتزاز بموقفك، ولكن ماذا تنوي ان تقدم لحبيبتك كهدية أولى.. احذر ان تقول لي على عادة الشعراء، امنحك قلبي..

وضحكنا من جديد

- كل هذا لا.. لستِ الحبيبة ولستُ الشاعر. سأعطيك تذكرة سفري
- وأنا اعطيك تذكرتي.. أليس كذلك
- بالضبط
- لماذا
- لان هذا يوفر لك متعة السفر في أول قطار يتوجه شمالا
- عمل عظيم حقاً ان تتخلى عن رغبتك لي

تبادلنا التذاكر.. كنا الى حد ما في نظر الموظف مدعاة للسخرية ضحكنا وضحكنا، لقد أدركت لاول مرة، انها محقة في طريقة ضحكها، أردت قول جملة واحدة، لم استطع، كان الضحك يداهمني بلا توقف، فقد أدركنا في نفس اللحظة ان الساعة قد قاربت الحادية عشرة ظهرا، وان قطار الشمال والجنوب، ان كل القطارات قد غادرت المحطة، لم نحدد موعداً، قالت لي، ربما سنلتقي في سفرة قادمة، قلت لها، انت امرأة عظيمة ياسيدتي، وافترقنا عندما فتح باب الغرفة ودخل النادل يحمل الفطور

- انها الحادية عشرة صباحا... هذا هو اتفاقنا
- شكرا..
- هل تطلب خدمة أخرى؟
- نعم.. أريد منك ايقاظي منذ الغد، في الساعة الخامسة صباحا من كل يوم
- الخامسة صباحا؟! لابد انك تريد السفر كل يوم
- بل أريد الذهاب الى المحطة

كانت عيناه تتوزعان الغرفة، بادلني نظرة هادئة باردة، ثم أغمض عينيه، ضربت الحبل بعنف فهبَّ طائر السنونو الوديع مذعورا، لاحقته بكفي وصرخات جسدي المستفز، وهويدور ويدور في الغرفة مستغربا، حاصرته من كل الجهات فانطلق بكل قوته الى الخارج...

احسست بارتياح غريب

تناولت فطوري بشهية، التهمت كل صنوف الطعام، كان رأسي يتوقد بالحياة والحركة، ماذا أريد بعد هذه السنوات الطوال من التأمل والاستذكارات.. لعلني رقصت هذا الصباح، ربما غنيت.. آ.. انني اسمع صوتي وأراقب دوران جسمي في الغرفة، هل حقاً أمتلك مثل هذا الصوت الجميل والحركات الرشيقة.. أنا رجل غريب عن نفسه تماما، يستطيع ان يفعل كل الاشياء التي يريدها بسهولة.. يأكل.. يثور.. يغني.. يرقص.. يسافر.. ويستيقظ غداً في الخامسة صباحاً.. يستيقظ كل صباح...

النورس جوناثان ليفنكستون

ريتشارد باخ
ترجمة عزة كبة

الى النورس الحقيقي الذي يعيش في دواخلنا جميعاً.

القسم الاول

كان الوقت صباحاً، والشمس الجديدة تألقت ذهباً عبر تموجات بحر هادىء.

على مسافة ميل من الشاطىء، كان هناك زورق صيد يلقي الطعم في الماء، وسرعان ما انطلقت في الهواء - كالشرارة - الكلمة لسرب الطيور، فتجمعت مئآت النوارس تراوغ وتقاتل من اجل قليل من الطعام. بداية يوم آخر، مزدحم بالعمل.

ولكن، هناك، بعيداً ووحيداً، مستوحداً بنفسه فيما وراء الزورق والشاطىء، كان النورس جوناثان ليفنكستون يواصل تدريبه.

وعلى ارتفاع مئة قدم في السماء، خفض قدميه المتشابكتين رفع منقاره، ثم جاهد ليحقق انعطافة دائرية شاقة بواسطة جناحيه. ولتحقيق تلك الانعطافة، عليه ان يطير طيراناً بطيئاً، وقلل من سرعة طيرانه حتى اصبحت الريح همسة في وجهه.. حتى بدا البحر صفحة ساكنة تحته.

ضيّق عينيه في تركيز شديد، امسك انفاسه وقام بانعطافة اخرى. ثم.. وفجأة، اضطربت جناحاه ترنح قليلاً، ثم انهار وسقط.

والنوارس، كما تعرفون، لا تنهار ابداً، ولا تسقط. الانهيار في الهواء يعني العار والذل والأهانه.

لكن النورس جوناثان الذي بسط جناحيه بدون خجل مرة اخرى، في محاولة ثانية لتحقيق تلك الانعطافة الصعبة، قلل سرعته اكثر واكثر، ووقع مرة اخرى، لم يكن طيراً اعتيادياً.

ان معظم النوارس لا تكلف نفسها مشقة تعلم اكثر من ابسط الحقائق عن الطيران: كيفية الانتقال من الشاطىء الى الطعام، والعودة ثانية. فبالنسبة لمعظم النوارس ليس الطيران هو الشاغل، بل الطعام.

ولكن، لهذا الطير، لم يكن الطعام هو شاغله، بل الطيران. فقد احب النورس جوناثان الطيران اكثر من اي شيء آخر.

واكتشف ان هذا النوع من التفكير لا يجعله محبوباً من الآخرين. حتى والديه كانا يشعران بالفزع وهما يشهدان جوناثان يقضي اياماً طويلة وحيداً، يقوم بمئات المحاولات للهبوط الواطىء.

فمثلاً، لم يكن يعرف لماذا، لكنه عندما يطير على ارتفاع يقل عن ارتفاع جناحيه فوق الماء، فانه يستطيع ان يبقى في الهواء فترة اطول، وبجهد اقل. كذلك لم تعد محاولاته في الهبوط تنتهي برشاش ملامسة الارجل للبحر، بل بلمسة سطحية تخلف اثراً على سطح البحر، بارجله المنسابة مع جناحيه.

وعندما بدأ تجاربه على الرمال، شعر والداه بهلع حقيقي.

تساءلت امه في فزع: **«لَم يا جون، لا تكون مثل بقية السرب؟**

لم لا تتخلى عن الطيران المنخفض وتتركه لطيور البجع، وطيور القطرس؟؟ لم لا تأكل؟ جون، لقد اصبحت لا شيء سوى ريشاً فوق عظام!»

ـ «انا لا يهمني ان اكون ريشاً وعظاماً، يا اماه فالذي اريده هو ان اعرف ما الذي استطيع ان احققه في الهواء، وما الذي لا استطيع. هذا كل ما في الامر. انا فقط اريد ان اعرف.»

ـ انظر هنا، جوناثان.» قال والده بلهجة لم تخل من العطف. «الشتاء ليس بعيداً عنا، سوف يتضاءل عدد الزوارق، والاسماك الطافية سوف تسبح عميقاً في البحر. اذا كان لابد لك من ان تعرف وتجرب، فليكن ذلك قوتك، وكيف تحصل عليه. ان هذه المحاولات في الطيران شيء جميل حقاً، لكنك لا تستطيع ان تقتات على محاولات في الطيران والانسياب كما تعرف. ثم لا تنس ابداً ان الغرض من الطيران، هو الحصول على الطعام.»

احنى جوناثان رأسه في اذعان. وفي الايام القليلة التالية حاول ان يتصرف كما تفعل النوارس الاخرى. حاول جهده، فكان يصرخ ويقاتل السرب حول زوارق الصيد، يعوم من اجل فتات الخبز والسمك.

لكنه لم يستطع ان يواصل.

«ان هذا كله عبث» قال في نفسه ورمى بقطعة سمك جهد في الحصول عليها الى نورس عجوز جائع كان يطارده.

كل هذا الوقت كان بوسعي ان اقضيه في تعلم الطيران.

ما اكثر ما يمكن ان اتعلمه!!

ولم يمض وقت طويل حتى انطلق جوناثان مرة اخرى وحيداً في عرض البحر، خالي البطن، سعيداً، يتعلم. كان موضوعه هذه المرة هو السرعة وفي خلال اسبوع من التدريب، تعلم جوناثان عن السرعة اكثر من اسرع النوارس كلها.

فمن ارتفاع الف قدم، خافقاً بجناحيه بكل قوته كان جوناثان يندفع في انحدار شديد كتلة متوهجة ليغوص باتجاه الامواج، وعرف لم لا تستطيع النوارس الاخرى ان تحقق انحداراً قوياً متوهجاً. تستطيع النوارس الأخرى أن تحقق إنحداراً قوياً متوهجاً وفي خلال ثوان، كان يطير بسرعة سبعين ميلاً في الساعة، حيث تبدأ الاجنحة ترتنح في خفقانها في هذه السرعة.

وحدث اكثر من مرة، بالرغم من حذره الشديد وبذله اقصى طاقته، ان يفقد السيطرة اثناء السرعة العالية.

كان يصعد الى ارتفاع الف قدم، بكل قوة والى الامام اولاً، ثم يندفع بعد ذلك، مرفرفاً في هبوط عمودي. ثم وفي كل مرة، كان جناحه الايسر يتوقف بصورة مفاجئة، ثم يتدحرج بعنف الى اليسار، يخفق مثل النار في دوامة شديدة نحو اليمين.

لم يستطع ان يتجنب تلك الرفرفة الصاعدة. عشر مرات حاول، وفي المرات العشرة، وعندما كانت سرعته تتجاوز سبعين ميلاً في الساعة، كان يتهاوى مثل كومة من الريش، منطلقة بدون سيطرة والى الاسفل في الماء.

وفكر اخيراً في نفسه قائلاً وهو مبتل: «السر هو ان ابقي جناحي ساكنين في السرعة العالية، ان اخفق بهما حتى تصل سرعتي الى خمسين ميلاً، ومن ثم ابقي الجناحين ساكنين.

ومن ارتفاع الفي قدم، حاول مرة اخرى، مندفعاً الى البحر، منقاره الى الاسفل، جناحاه مبسوطان، ساكنان منذ اللحظة التي اجتاز فيها خمسين ميلاً في الساعة، تطلب الامر قوة هائلة، ولكن المحاولة نجحت، وفي خلال عشر ثوان كان ينطلق بسرعة تسعين ميلاً في الساعة. لقد وضع جوناثان رقماً قياسياً عالمياً جديداً لسرعة النوارس!

ولكن النصر كان عمره قصيراً. ففي اللحظة التي بدأ فيها انسحابه، في اللحظة التي غيّر فيها اتجاه جناحيه، سقط فجأة في نفس تلك الكارثة الفظيعة التي لم يستطع التحكم فيها؛ وبسرعة تسعين ميلاً في الساعة، انفجر جوناثان في الهواء وارتطم بصفحة بحر صلدة كالصخر.

عندما استفاق، كان الظلام مطبقاً. وعلى سطح البحر، وتحت ضوء القمر، انساب جوناثان بهدوء. شعر بجناحيه كقطعتين من معدن ثقيل، ولكن وطأة الفشل كانت اشد ثقلاً على نفسه. وفي ضعف واعياء، تمنى لو ان ذلك الثقل يكون اكثر ليكفي لسحبه بهدوء الى الاسفل الى الاعماق، ويضع حداً لكل هذا.

وبينما كان ينحدر في اعماق الماء، سمع صوتاً من اعماقه يهتف به:

«ليس هناك مخرج من هذه الدائرة المغلقة. انا نورس. انا محدود بطبيعتي. لو كان خالقي يريدني ان اتعلم كل ذلك عن الطيران لاعطاني قابليات اخرى. لو كان يطلب مني ان اطير بسرعة عالية، لكانت لي اجنحة الصقر القصيرة، ولكنت اقتات على الفئران بدل الاسماك.

كان ابي على صواب. يجب علي ان انسى هذا الطيش، وان اطير راجعاً الى البيت والى السرب واكون راضياً قنوعاً بما انا عليه؟ نورس مسكين ومحدود.»

تلاشى الصوت، ووافق عليه جوناثان. ان مكان النورس في الليل هو الشاطىء. وأقسم بانه ومنذ هذه اللحظة، سيصبح نورساً اعتيادياً. ان هذا سيجعل الجميع سعداء.

في اعياء وارهاق، ابتعد عن موجات الماء الداكنة، وطار باتجاه اليابسة، وداخله بعض الفرح لما تعلمه من طيران منخفض لا يكلفه اي جهد، ولكن كلا، هتف لنفسه، «لقد انتهيت والى الابد من كل ما تعلمت. انا نورس مثل بقية النوارس وسوف اطير مثلها.»

لذا تسلق بصعوبة واعياء الى ارتفاع مئة قدم، وخفق بجناحيه بقوة اكثر يبغي الوصول الى الشاطىء.

شعر ببعض الارتياح لاتخاذه قراره بان يكون رقماً آخر في السرب. وبعد الآن، ليست له روابط تربطه بتلك القوة التي كانت تدفعه وتقوده الى التعلم.

بعد الآن، لن يكون هناك تحد، ولن يكون هناك فشل. أليس جيلاً ان يتوقف عن التفكير ولا يفعل شيئاً سوى ان يطيرَ في الظلام باتجاه الاضواء فوق الشاطىء!

«الظلام»! زعق الصوت المكتوم في تحذير. «النوارس لا تطير في الظلام ابداً.» ولكن جوناثان لم يكن متيقظاً تماماً لينصت الى الصوت. بل كان يفكر.. «ما اروعه من مشهد. القمر والاضواء تتراقص فوق صفحة الماء، ترمي نيران صغيرة عبر الليل، في سلام، في هدوء..

«هيا اهبط! النوارس لا تطير ابداً في الظلام! لو كان يفترض فيك الطيران في الظلام لكانت عندك عينا البوم! ولكانت لديك ملكة الذكاء والتخطيط! ولكانت عندك اجنحة الباز القصيرة!»

هناك في الظلام، على ارتفاع مئة قدم في الهواء، طرفت عينا النورس جوناثان ليفنكستون. تبخرت آلامه واوجاعه، وقراراته.

اجنحة قصيرة. اجنحة باز قصيرة!! اذن فهذا هو الجواب! ما كان اشد حماقتي؟ اذن كل ما احتاج اليه هو ان اطوي معظم جناحي، واعتمد على اطراف الاجنحة فقط! اجنحة قصيرة اذن!

تسلق الى ارتفاع الفي قدم فوق البحر الغارق في الظلام، وبدون ان يتوقف لحظة واحدة للتفكير في احتمال الفشل، والموت، سحب مقدمة جناحيه بحركة محكمة الى داخل جسمه، تاركاً اطراف الاجنحة المدببة الضيقة مفتوحة للريح، وانساب في انحدار عمودي.

كان صوت الريح زئيراً وحشياً في رأسه. سبعون ميلاً في الساعة، تسعون، مئة وعشرون، ولا زال هناك متسع لزيادة السرعة. واصبح توتر الجناحين الان، بسرعة مئة وأربعين ميلاً في الساعة اقل مما كان عليه في سرعة سبعين؟ وبانحراف خفيف لاطراف الاجنحة، سيطر على الانحدار، وانساب فوق الامواج، قذيفة رمادية تحت القمر.

ضيق عينيه في مواجهة الريح، في ابتهاج صاخب. مئة واربعون ميلاً في الساعة! وتحت سيطرة كاملة! واذا كان الانحدار من ارتفاع خمسة آلاف قدم بدل الفين؛ ترى كم ستكون السرعة؟

عهوده التي اخذها على نفسه قبل لحظات فقط تلاشت، تبددت مع تلك الريح القوية السريعة. ومع ذلك، فلم يكن لديه شعور بالذنب وهو ينكث الوعود التي وضعها بنفسه. تلك الوعود تصلح للنوارس التي ترضى بالقليل، بالاعتيادي. اما من تذوق التفوق فانه ليس بحاجة الى ذلك النوع من الوعود.

مع شروق الشمس كان جوناثان يقوم بتدريباته مرة اخرى. من ارتفاع خمسة آلاف قدم كانت زوارق الصيد بقعاً صغيرة في صفحة الماء الزرقاء، يحيط بها سرب الطيور؛ غمامة باهتة من نثار التراب.

الحياة رائعة، وهو يرتعش فرحاً، فخور بانه سيطر على خوفه.

ثم، وبدون ضجة، ضم مقدمة جناحيه، وفتح طرفين قصيرين حادين؛ واندفع مباشرة باتجاه البحر. وعندما اجتاز اربعة آلاف قدم، احسَّ بانه قد وصل السرعة النهائية، فقد اصبحت الريح جداراً صلداً من الصوت الخافق من المستحيل تحديه او سبقه.

كان يطير الى الاسفل بصورة مستقيمة، وبسرعة مئتينِ واربعين ميلاً في الساعة. ابتلع ريقه كان يعلم بانه اذا أنفتحت جناحاه في تلك السرعة، فانه سوف يتمزق الى ملايين القطع المتناثرة. ومع ذلك، فقد كانت السرعة قوة، وكانت جذلاً وفرحاً، وكانت جمالاً نقياً متكاملاً.

بطرفي جناحيه الخافقين، الضبابيين، ومن علو الف قدم، انتقل الى حالة الطيران الافقي في تلك الريح العملاقة، بينما كان الزورق والنوارس تميل وتكبر بسرعة الشهب امام طريقه مباشرة.

لم يستطع ان يتوقف. فلم يكن يعرف حينئذ حتى كيف ينحرف في تلك السرعة. الارتطام سيعني الموت المحقق.

واغلق عينيه.

وحدث في ذلك الصباح، وبعد الشروق مباشرة ان النورس جوناثان ليفنكستون انطلق كالقذيفة مباشرة الى وسط سرب النوارس المستعد لفطوره، بسرعة انحدار تبلغ مئتين واثني عشر ميلا في الساعة، مغمضاً عينيه، كصرخة من الريح والريش المتناثر.

«نورس الحظ» ابتسم له هذه المرة؛ ولم يُقتل احد.

عندما رفع منقاره عاليا في السماء، كان لا يزال ينطلق بسرعة مئة وستين ميلا في الساعة. وحين ابطأ الى عشرين، وعاد الى نشر جناحيه اخيراً، كان الزورق بقعة صغيرة على البحر، اربعة آلاف قدم الى الاسفل.

النصر!! هذا ما ملأ عليه تفكيره! السرعة النهائية! نورس يطير بسرعة تفوق مئتي ميل في الساعة!! انها نقطة تحول، اروع لحظة في تاريخ السرب.

في تلك اللحظة، كان عهد جديد يتفتح للنورس جوناثان ليفنكستون.

حين اندفع يطير وحيداً الى منطقة تدريبه، طاوياً جناحيه، متهيئاً لهبوط من ارتفاع ثمانية آلاف قدم، في تلك اللحظة وضع لنفسه تحدياً جديداً، هو ان يتعلم كيف يستدير.

اكتشف ان ريشة واحدة من طرف الجناح اذا تحركت بمقدار جزء من الانج، تحقق ميلاناً سريعاً منساباً، في السرعة الهائلة.

ولكنه، وقبل ان يتعلم ذلك، اكتشف ان تحريك اكثر من ريشة واحدة، وعند تلك السرعة، تؤدي الى سقوط بدوران لولبي مثل قذيفة بندقية! واصبح جوناثان اول نورس يحقق قفزات وبهلوانيات جوية!

في ذلك اليوم لم يضيع لحظة من وقته في الحديث مع النوارس الاخرى، بل واصل طيرانه الى ما بعد غروب الشمس. واكتشف اللولب، الدوران البطيء، الدوران المدبب، الاستدارة المقلوبة، لعبة (الفرارة)!

حين انضم النورس جوناثان الى السرب على الشاطىء، كان الليل قد اسدل حجبه. كان يشعر بالدوار، والتعب الشديد. ومع ذلك، فرحاً طار على شكل لولبي، ثم وقبل ملامسة الارض قام بدورة سريعة. وقال في نفسه:

«عندما يعلمون ما حققت، ويسمعون عن التحدي، سيصفقون فرحاً. ما اروع الحياة الان، وما اكثر ما تعنيه!! فبدل ذلك التسكع الممل من والى زوارق الصيد، اصبح للحياة معنى وسبب الان!! نستطيع ان نرفع انفسنا من مستنقع الجهل، نستطيع ان ننظر الى انفسنا كمخلوقات ذات كمال وذكاء ومهارة. نستطيع ان نشعر باننا احرار! نستطيع ان نتعلم الطيران!!

وتوهجت امامه سنوات المستقبل دافقة بالوعود.

كانت النوارس قد تجمعت في «اجتماع المجلس»، عندما هبط جوناثان، ويبدو انهم قد اجتمعوا منذ بعض الوقت. لقد كانوا في الحقيقة ينتظرون.

«النورس جوناثان ليفنكستون. قف وواجه المجلس»، انطلقت كلمات النورس الاكبر في صوت مهيب.

ومواجهة المجلس تعني احدى امرين فقط: عار فظيع وخزي عظيم، او اختيار قائد رفيع، حيث يتم اختيار رؤساء النوارس. وكانت في مخيلته افكار عدة. لا شك ان السرب الذي انطلق لفطوره قد شاهد هذا الصباح الاختراق الذي تحقق. لكنني لا أبغي الحصول على أوسمة، وليست لديّ رغبة في ان اكون قائداً. انني اريد ببساطة ان اشاركهم معي بما اكتشفت، ان اريهم تلك الآفاق التي تنتظرنا هناك...»

تقدم جوناثان الى الأمام.

«النورس جوناثان ليفنكستون»، قال صوت كبير النوارس، «واجه المجلس خزياً وعاراً، وامام انظار النوارس كلها.»

كأن لوحاً ثقيلاً ضربه على ام رأسه. تراخت ركبتاه، وتدلى ريشه، وارتفع ضجيج عنيف في أذنيه.

«يواجه المجلس خزياً وعاراً؟! مستحيل! الاختراق!! ليس بوسعهم ان يفهموا. انهم على خطأ!! انهم على خطأ

«---- نتيجة طيشه ولا مبالاته» كان الصوت الصارم يواصل الكلام،

«في خرق الشرف والتقاليد الاصيلة لعائلة النوارس.»

مواجهة المجلس خزياً تعني انه ينبذ من مجتمع النوارس، وينفى الى حياة وحيدة بعيداً، على المنحدرات البعيدة.

«---- وستتعلم في يوم ما، جوناثان ليفنكستون ان نتائج الطيش واللا مبالاة وخيمة، فالحياة هي المجهول الذي لا يمكن معرفته، سوى انه جيء بنا الى هذا العالم لنأكل ونبقى أحياء لأطول فترة ممكنة.»

النورس لا يرد على الكبار في اجتماع المجلس، ولكن صوت جوناثان ارتفع في احتجاج: **«أي طيش يا إخوتي؟؟ أي طيش في ان يحاول النورس ان يكتشف معنى وسبب نبيل للحياة؟ آلاف من السنين، والنوارس تتقاتل وتتصارع من أجل كسرة خبز او قطعة سمك. ولكن الآن اصبح هناك هدف للحياة - ان نتعلم، ان نكتشف، ان نحقق الحرية! اعطوني فرصة واحدة، ودعوني اطلعكم على ما اكتشفت...»**

جدار من الصخر الصلد، كان السرب في وقفته. **«مهشمت الأخوة»**، ردد سرب النوارس بصوت واحد، وبالاجتماع اغلقوا آذانهم دونه، وادادوا ظهورهم له.

قضى النورس جوناثان بقية ايامه وحيداً، لكنه كان يطير متخطياً ومتجاوزاً المنحدرات البعيدة.

الوحدة ليست ما يؤلمه ويحز في اعماقه؛ بل رفض النوارس الاخرى ان تصدق ما ينتظرها من روعة وبهاء الطيران. انها ترفض ان تفتح عيونها وترى.

في كل يوم كان يتعلم شيئاً جديداً. تعلم ان الغوص الانسيابي بسرعة عالية يمكنه من الحصول على الأسماك النادرة اللذيذة، التي تشق طريقها عشرة اقدام تحت سطح البحر. لم يعد بحاجه الى قوارب الصيد والى كِسَر الخبز العديم المذاق، من أجل البقاء.

تعلم ان ينام في الهواء. في الليل، وعبر الريح الآتية من الشاطيء كان يضع لنفسه تحدياً لقطع مئة ميل من غروب الشمس حتى طلوعها. وبنفس هذه المَلكة الذاتية، كان يطير عبر حجب الضباب الكثيف فوق البحر، فيصعد فوقه الى سماوات صافية متوهجة. في نفس الوقت الذي كانت فيه النوارس الأخرى ترزح تحت الضباب والمطر.

تعلم ان يركب الريح السريعة، بعيداً الى الداخل، ليتغذى هناك على وجبة طرية من الحشرات.

ما تمناه يوماً للسرب، حصل عليه الان لوحده. لقد تعلم الطيران، ولم يشعر بالأسف على الثمن الذي تحتم عليه دفعه.

اكتشف النورس جوناثان ان الملل، الخوف، والغضب هي

اسبـاب قصـر حيـاة النـورس، وبتجـاوزهِ لهذه الاسبـاب، عاش جوناثان حياة طويلة ورائعة حقاً.

× ×

×

قدِما في المساء، ووجدا جوناثان مسالماً وحيداً، يتهادى برقة عبر سمائه الحبيبة.

كان النـورسـان اللذان ظهـرا عنـد جنـاحي جونـاثان، صافيين كبريق النجوم، وكان التوهج الدافيء المنبعث منهما رقيقاً، صديقاً في هواء ذلـك الـليـل. ولكن، اروع من كل ذلـك، كانت مهـارة طيرانهما، وحركة جناحيهما على بعد إنج واحد من جناحيه.

دون ان يتفـوه بكلمـة، قرر جونـاثان ان يضعهما تحت الاختبار، ذلك الاختبار الذي لم يقدر نورس اعتيادي على اجتيازه ابداً. لَوى جناحيه، وابطأ طيرانه الى ميل واحد في الساعة. بهدوء وسلاسة، خفض الطـائـران المتـوهجـان من سرعتهما، وحافظا على موضعهما منه. انهما يعرفان الطيران البطيء.

طوى جنـاحيـه، دار، ثم انقض في هبـوط مفـاجيء بسرعة مئة وتسعـين ميـلاً في الساعـة. هبطا معه؟ شعاعين في تشكيل بديع. اخـيراً استـدار في صعـود عمودي مستقيم. استدارا معه باسمين. انعطف الى الطيران المستوي، ثم، وبعد لحظات صمت، تكلم، متسائلاً:

«حسناً، من انتما؟»

- **«نحن من السرب، جوناثان. نحن اخوة لك.»** كانت كلماتهما قويـة وعميقـة. **«لقـد جئنـا لنصعـد بك معنـا الى الاعـالي. جئنـا لنأخذك الى حيث تنتمي.»**

- **«ليسَ لدي بيت، وليس عنـدي سرب. اني منبـوذ. ونحن نطـير الآن فوق ذروة الجبـل العظيم؛ ولا استطيـع ان ارفـع هذا الجسد العجوز باكثر من بضعة مئات من الاقدام، فوق هذا الارتفاع».**

- **«ولكنك تستطيع، جوناثان، فقد تعلمت. وقد انتهت مرحلة من التعلم، وآن الأوان لبدء المرحلة التالية».**

وكـما كان الادراك يومض امـامـه طيلة حياته، في تلك اللحظة، وكالأشراق فهم جوناثان. انهما على حق. انه يستطيع ان يطير الى الاعالي، وقد آن الأوان للعودة الى البيت.

القى بنظـرة طويلة واخـيرة عبر السماء، عبر ذلك الافق الفضي العظيم، حيث تعلم الكثير.

اخيراً قال: **«اني مستعد».**

وارتفـع النـورس جونـاثـان ليفنكستون مع النورسين المتوهجين كالنجوم، ليختفوا في سماء داكنة، كاملة.

القسم الثاني

«هذه هي الجنة السماوية اذن؟» وابتسم مع نفسه، فقد شعر بانه لا يليق به ان يحدد الجنة في فكره، في اللحظة التي يطير صاعداً ليدخلها.

الآن، وهـو قادم من الارض، فوق الغيـوم، وبـايقاع منتظم مع النـورسـين المتـوهجـين، وجـد ان جسمـه يتحـول، ويتألق مثلهما تدريجيـاً. وبـالـرغم من ان النورس جوناثان الشاب الذي كان دائماً يعيش خلف العينـين الـذهبيتين، كان هو نفسـه، ولكن الشكـل الخارجي كان قد تغير.

ان جسمه الذي لا يزال جسم نورس، اصبح يطير الآن بشكل افضـل بكثـير مما فعلَ ذلك الجسم الاول. وفي استغراق تساءل مع نفسـه: **«لماذا، بنصف الجهـد الذي كنت ابذله، استطيع الآن ان ابلغ ضعف السـرعـة والاداء من افضـل ما وصلت اليـه من مهارة على الارض؟»**

استحـال ريشـه الآن الى بيـاض ناصـع، واجنحتـه اصبحت ناعمـة، مسـترسلة، وفي اعلى درجـات الكـمال، كقطعتي فضة صقيلة. في فرح وسرور، بدأ يتعرف على هذه الاجنحة الجديدة، ويبعث فيها القوة.

حين اصبحت سرعتـه مئتـين وخمسين ميلاً في الساعة، شعر بأنه قد قارب اقصى سرعـة للطيران الافقي. ثم، وعنـد سرعـة مئتين وثلاثة وسبعين ميلاً في الساعة ايقن - بمسحة خفيفة من خيبة الامل - بأنـه يطير باقصى سرعـة. لا شك بان هناك حدوداً لما يقدر عليه هذا الجسم الجـديـد، وبـالـرغم من انه حقق سرعة اعلى بكثير مما حققـه في طيرانـه الافقي القـديـم، لكنـه حد جديد آخر، ويتطلب جهداً جباراً لتحطيمه واجتيازه.

وفكر.. في السماء يجب الاّ توجد حدود.

انـشـقـت الـغـيـوم، وهتف مرافقـاهُ؟ **«هبـوطـاً سعيـداً، جوناثان»**، واختفيا في الجو.

كان يطـير فوق بحـر، باتجـاه شاطيء متعرج. على المنحدرات القريبة، شاهد عدداً قليلاً جداً من النوارس. بعيداً، الى الشمال، ولـدى الافق نفسـه، كانت هنـاك اعـداد قليلة اخرى من النوارس تواصل طيرانها.

مشاهد جديدة، افكار جديدة، اسئلة جديدة.

«لماذا هذا العدد الضئيل من النوارس؟ السماء يجب ان «تزدحم» بالنوارس!!

وانـا.. لماذا اشعـر بكـل هذا التعب، فجأة؟ النوارس في الجنة السماوية يجب الاّ تشعر بالتعب ابداً، ولا باالنعاس. اين سمع ذلك؟

كانت ذكرياته عن حياته على الارض تتلاشى شيئاً فشيئاً. بالطبع، الارض هي ذلك المكان الذي تعلم فيه الكثير. ولكن التفاصيل الصغيرة، تتلفع بالضباب - شيء ما حول الصراع، من أجل الطعام.. الحكم عليه بانه منبوذ! جاءت النوارس التي كانت عند الشاطىء، تستقبله، دون ان يتفوه اي منها بكلمة واحدة. شعر فقط بانه محتفىً به، وان هذا هو بيته. كان يوماً حافلاً له، يوماً لم يعد يتذكر شروق شمسه.

استدار ليهبط على الشاطىء، خافقاً بجناحيه ليتوقف قليلاً في الهواء، ثم حط برفق على الرمال. النوارس الأخرى هبطت هي الأخرى دون رفيف ريشة اي منها، باسطة اجنحتها الفضية، اخترقت الريح، ثم اوبشكل ما غيرت زاوية ريشاتها، حتى توقفت في نفس اللحظة التي لامست فيها ارجلها الأرض. كانت حركاتها بالغة الروعة، لكن جوناثان كان متعب جداً ليحاول ان يجربها.

وفي مكانه ذاك على الشاطىء، ودون ان تقال كلمة واحدة، استغرق في نوم عميق.

في الأيام التالية، اكتشف جوناثان ان ما ينتظره من التعلم عن الطيران في هذا المكان لا يقل عما تعلمه في الحياة التي خلفها وراءه. مع اختلاف النوارس هنا تفكر مثله تماماً؛ لكل واحد منها، كان أهم سبب للحياة هو التوصل الى الكمال وملامسته، بتلك الطريقة المحببة اليهم، وهي الطيران.

كانت طيوراً رائعة، جميعها. تقضي الساعات كل يوم تتدرب على الطيران، وتختبر قدراتها على التحليق.

لفترة طويلة، نسي جوناثان كل شيء عن العالم الذي اتى منه، ذلك المكان الذي عاش فيه السرب مغلقاً عيونه عن بهجة الطيران، مستغلاً أجنحته كوسيلة الى غاية واحدة هي الحصول على الطعام، والصراع من أجله. ومع ذلك، وفي بعض الأحيان، كانت الذكرى تطوف به لحظات، قبل أن تختفي.

ففي صباح أحد الأيام، وبينما كان في الخارج مع معلمه، يستريحان بعد جولة من القفزات بأجنحة مطوية، تذكر:

«أين ذهب الجميع، سوليفان؟» تساءل جوناثان بصمت، بعد أن اعتاد طريقة تبادل الخواطر بسهولة، الطريقة التي تستعملها النوارس هنا بدل اطلاق الصياح وتقاذف الحصى.

- «لماذا لا يوجد هنا غير عدد قليل جداً من النوارس؟ ان المكان الذي جئتُ منه......» - «كان مليئاً بآلاف وآلاف النوارس. أعلمُ ذلك.» ردَّ سوليفان بهزة من رأسه. «والجواب الوحيد الذي أراه، يا جوناثان، هو وببساطة، انه لا يوجد مثلك طير اكثر من واحد في المليون.

معظمنا جاء الى هنا عبر رحلة بطيئة وطويلة. فقد كنا ننتقل من عالم الى آخر مشابه له، تاركين خلفنا كل ذكرى عن العالم الذي جئنا منه، ودون اهتمام بالاتجاه الذي ننشد، حيث كنا نعيش فقط للحاضر المحيط بنا.

هل لديك أية فكرة عن عدد الحيوات التي مررنا بها قبل ان تتبلور لدينا فكرة فقط بأن الحياة تعني اموراً اخرى أكثر من مجرد الأكل، الصراع، او القوة في السرب؟

الف حياة، جوناثان، عشرة آلاف! ثم مئة حياة اخرى، قبل أن نبدأ نعلم عن وجود الكمال.. ومئة اخرى لنتعلم ان هدفنا من الحياة هو ان نجد ذلك الكمال ونصل اليه. ونفس القانون يسري علينا الآن ايضاً. بالطبع، هذا يعني اننا نختار عالمنا القادم من خلال ما نتعلمه في هذا العالم. اذا لم تتعلم أي شيء، سيكون عالمك التالي نسخة ثانية من عالمك الذي انتقلت لتوكَ منه... نفس الحدود، نفس الاثقال والمصاعب التي عليك اجتيازها».

بسط جناحيه، واستدار ليواجه الريح. **«اما انت يا جوناثان، فقد تعلمت الكثير جداً خلال حياة واحدة، لذا لم تكن بحاجة الى المرور بآلاف الحيوات حتى تصل هذه الحياة».**

وفي لحظات كانا يحلقان في الهواء مرة اخرى، يواصلان التدريب. كانت الحركة صعبة، فمن خلال نصف جسمه المقلوب، كان على جوناثان ان يعكس انحناءة جناحه، بتناسق تام مع جناح معلمه.

- **«لنحاول مرة اخرى»** كان سوليفان يردد المرة بعد الأخرى.

«لنحاول من جديد.» ثم اخيراً قال بفرح **«هذا جيد!»**

× ×

في إحدى الأمسيات، تجمعت فوق الرمال النوارس التي لم تكن تطير في الليل، وكانت تبدو غارقة في التفكير.

استجمع جوناثان كل ما لديه من شجاعة، واتجه نحو النورس الأكبر، الذي كان - كما قيل - سينتقل قريباً من هذا العالم.

«شيانغ» قال جوناثان في قلق. نظر النورس الكبير اليه في حنان، وقال: - **«نعم يا بني؟»**

تقدُمُ العمر لم يترك على النورس آثار الضعف والعجز! النورس الكبير ازداد قوة؛ انه يستطيع ان يسبق أي نورس آخر في السرب؛ ولديه من القابليات والخبرات ما كانت النوارس الاخرى في بداية اكتسابها.

- **«شيانغ؛ هذا العالم ليس الجنة ابداً، أليس كذلك؟»**

ابتسم النورس الأكبر في ضوء القمر.

- **«انك تتعلم، مرة اخرى، جوناثان».** - **«اذن ما الذي يحدث بعد الآن؟ وأين نذهب والجنة، الفردوس، الا توجد في مكان ما؟»**

- **«كلا يا جوناثان. ليس هناك ذلك المكان. فالجنة ليست مكاناً، وهي ليست زماناً.**

الجنة هي بلوغ الكمال.»

صمتَ بضع لحظات ثم قال:

- **«انك طائر سريع، أليس كذلك؟»**

- **«إنني... احب السرعة.»** قال جوناثان في خجل، - فخوراً بينه وبين نفسه - ان الأكبر قد انتبه اليه.

«سوف تبدأ بلمس الجنة، جوناثان، في اللحظة التي تبلغ فيها السرعة الكاملة. وهي ليست تحقيق سرعة الف ميل في الساعة، او حتى مليون. او الطيران بسرعة الضوء. لأن أي رقم هو حد، والكمال ليس له حدود. السرعة الكاملة يا بني، هي ان تكون هناك.»

وبدون كلمة، تلاشى شيانغ، ثم ظهر ثانية عند حافة الماء، على مسافة خمسين قدماً، في ومضة، ثم تلاشى مرة اخرى وظهر في نفس المليثانية[1] عند كتف جوناثان.

«انه مسلٍ جداً،» قال شيانغ.

كان جوناثان مبهوراً. نسي استفساراته عن الجنة.

- **«كيف تفعل ذلك؟ وكيف تشعر؟ والى أي مدى تستطيع ان تذهب؟»**

- **«تستطيع ان تذهب الى أي مكان وزمان ترغب في بلوغه،»** قال الأكبر **«لقد ذهبت انا الى كل مكان، وكل زمان، استطعت التفكير فيه.»** ثم نظر الى البحر وقال:

- **«أليس ذلك غريباً! النوارس التي تهمل السعي نحو الكمال، من أجل التمتع بالسفر، لا تذهب الى أي مكان تريد، في نفس اللحظة! تذكر هذا يا جوناثان، الجنة ليست مكاناً او زماناً، لأن المكان والزمان شيئان لا معنى لهما. الجنة هي.......»**

- **«هل تستطيع ان تعلمني ان اطير مثلك؟»**

تساءل جوناثان وهو يرتجف، في انتظار ان يقهر مجهولاً آخر.

- **«بالطبع، اذا كنت راغباً في ان تتعلم.»**

- **«انني اريد ان اتعلم. متى يمكننا ان نبدأ؟»**

- **«الآن، اذا شئت»**.

- **«انني اريد ان اتعلم ان اطير مثلك»** قال جوناثان، والتمع بريق غريب في عينيه.

- «اخبرني، ماذا افعل اولاً».

ركّز شيانغ نظراته على النورس الأصغر، وتكلم ببطأ.

«لكي تطير بسرعة الفكرة، الى أي مكان، يجب ان تكون البداية في ادراكك بأنك قد وصلت...»

الفكرة - بالنسبة لشيانغ - هي ان يتعلم جوناثان بالاّ ينظر الى نفسه داخل حدود جسد محدد، تبلغ المسافة بين طرفي جناحيه اثنان واربعون إنجاً، ويمكن ان تدرج اعماله على جدول محدد.

الفكرة هي ان يعرف ان طبيعته الحقيقية تعيش، بكمال في كل مكان، عبر الزمان وعبر المكان.

واصل جوناثان تعلمه بحماس وتشبث، يوماً بعد آخر، من قبل طلوع الشمس، الى ما بعد منتصف الليل. وبالرغم من كل جهوده، فانه لم يتحرك قيد انملة من نقطة وقوفه.

ثم، في أحد الأيام، كان جوناثان واقفاً عند الشاطيء، مغلقاً عينيه، في تركيز شديد، فجأة، في ومضة واحدة، عرف معنى كلام شيانغ. **«حقاً... ذلك صحيح! انني نورس كامل، غير محدود!!»** واحس بدفق فرح يغمره.

«رائع» قال شيانغ، وفي صوته رنة انتصار. فتح جوناثان عينيه. كان يقف مع (الأكبر) وحيدين على شاطيء مختلف تماماً - الأشجار تحاذي الماء، شموس ذهبية تدور في الأعلى.

- **«اخيراً فهمتَ الفكرة»**. قال شيانغ. (ولكن سيطرتك بحاجة الى تدريب اكثر).

وقف جوناثان مذهولاً تماماً.

«اين نحن؟»

وبدون تأثر بالمناظر الغريبة المحيطة، اجاب الأكبر على السؤال:

«لاشك اننا على أحد الكواكب، ذات سماء خضراء، ونجمتان تشعان، مثل شمسنا.»

انطلقت صيحة فرح من جوناثان. اول صوت يصدر منه منذ ان ترك الأرض:

«لقد نجحت!»

- **«بالطبع نجحت يا جوناثان»**، قال شيانغ.

- **«لابد ان تنجح عندما تعرف ماذا تريد، وماذا تفعل. والآن، بالنسبة للسيطرة.........**

كان الظلام مخيماً عندما عادا معاً. نظرت النوارس الأخرى الى جوناثان، والرهبة تطل من عيونها الذهبية، فقد شاهدوا جوناثان يختفي من المكان الذي كان مستمراً فيه لفترة طويلة.

قال، عندما حاولوا ان يقدموا له التهاني:

- **«انني انا القادم الجديد هنا. انا في البداية فقط! ويجب ان اتعلم منكم»**.

- «وانني لأتساءل عن مدى صحة ذلك، جوناثان» قال سوليفان وهو يقف بالقرب منه.

- «لعشرة آلاف سنة، لم أرَ نورساً يتحرق الى التعلم مثلك».

ران صمت شامل على السرب، وشعر جوناثان بالارتباك.

«نستطيع ان نتحرك عبر الزمان، ان كنت ترغب في ذلك»، قال شيانغ، «حتى تستطيع ان تطير عبر الماضي والمستقبل. ثم وبعد ذلك، ستكون مستعداً لبدء أصعب وأقوى وأروع مرحلة من كل ما تعلمت. ستكون مستعداً لتبدأ الصعود الى الأعلى، وتعرف معنى

الحنان ومعنى الحب».

مرَّ شهر، او شيء كهذا، كان جوناثان يتعلم بسرعة فائقة. ان التجارب الاعتيادية كانت تشكل له مصدراً ثراً للتعلم.. اما الآن، وبعد ان اصبح الطالب الخاص للأكبر نفسه، فقد اصبح يتلقى الافكار الجديدة مثل عقل الكتروني منظم يكسوه الريش.

ثم جاء اليوم الذي اختفى فيه شيانغ. كان قد تحدث اليهم جميعاً، بهدوء، محذراً اياهم من خطر التوقف عن التعلم والتدريب، وضرورة السعي لفهم المزيد عن كنه الحياة الكامل، الغير مرئي.

ثم وبينما هو يتكلم، بدأ ريشه يستحيل الى لون براق، ثم، اصبح شديد التألق بحيث لم يستطع أي من النوارس النظر اليه.

«جوناثان»، قال شيانغ، وكانت آخر الكلمات التي قالها: **«واصل السعي نحو الحب»**.

عندما استطاعت النوارس ان ترى ثانية، كان شيانغ قد اختفى.

بمرور الأيام، وجد جوناثان نفسه مرة واخرى يفكر في الأرض التي جاء منها. لو كان قد عرف هناك واحداً من عشرة، من مئة، مما عرفه هنا، ما أروع ما كانت ستعنيه له الحياة!

وقف على الرمل واستغرق في افكاره... ترى هل يوجد هناك الآن نورس يناضل من أجل الأفلات من حدوده، من أجل أن يرى معنى أبعد للطير ان من مجرد وسيلة توصل الى كسرة خبز تخطف من زورق صيد؟ ربما وجد مثل هذا النورس الذي يقرر السرب طرده ونبذه لأنه تجرأ وقال الحقيقة. وكان جوناثان يواصل دروسه في الحنان، وكلما اقترب اكثر من معنى وطبيعة الحب، كلما ازداد حنينه وقويت رغبته في الرجوع الى الأرض. فبالرغم من ماضيه الوحيد، فان النورس جوناثان ولد ليكون معلماً؟ وطريقته الذاتية للتعبير عن الحب كانت في منح شيء من الحقيقة التي لمسها الى نورس يناضل من أجل فرصة لرؤية الحقيقة بنفسه.

سوليفان، الذي اصبح الآن ماهراً في الطيران بسرعة الأفكار، ويساعد الأخرين على التعلم، بدا غير مقتنع بفكرة جوناثان.

- «جوناثان. كنتَ منبوذاً مرة. فلماذا تعتقد ان أي من النوارس ستصغي اليك الآن؟ أنت تعرف الحكمة التي تقول: «النورس الذي يطير أعلى يرى أبعد»، وهي صحيحة، هذه الحكمة: ان تلك النوارس الموجودة هناك، حيث أتيت، واقفة على الأرض تزعق، وتتصارع فيما بينها. انها على مسافة آلاف الأميال من السماء. وانت تقول بأنك تريد ان تجعلها ترى السماء من حيث تقف!

جوناثان، ان تلك النوارس لا تستطيع ان ترى أطراف أجنحتها! ابقَ هنا. ساعد النوارس الحديثة المجيء الى هنا؛ هذه التي تستطيع أنِ تفهم ما تقوله لها».

صمت قليلاً ثم أضاف:

«ماذا لو كان شيانغ قد عاد الى سربه؟ ما الذي كان سيحل بك؟»

أدت الكلمات رسالتها؛ سوليفان على حق، **«النورس الذي يطير أعلى، يرى أبعد»**.

وبقي جوناثان، وعمل مع الطيور القادمة حديثاً، التي كانت جميعها شديدة السرعة، شديدة الذكاء في التعلم.

ولكن الشعور القديم عاد مرة أخرى، ولم يستطع جوناثان ان يتوقف عن التفكير؛ لابد أن هناك نورساً او اثنين على الأرض، بامكانها ان تتعلم ايضاً. كم كانت الأمور ستتغير لو ان شيانغ كان قد جاءه في اليوم الذي اعتبر فيه منبوذاً!»

«سوليفان؛ يجب ان أعود.» قال أخيراً، **«ان النوارس التي تشرف انت على تدريبها، تتعلم جيداً، وهي تستطيع ان تساعدك في تدريب وتعليم النوارس الجديدة.»**

تنهد سوليفان، ولكنه لم يناقش. **«أعتقد بأنني سأفتقدك كثيراً يا جوناثان»**. قال سوليفان، ولم يضف شيئاً.

- «سوليفان! كيف تقول هذا؟» قال جوناثان في تأنيب.

- «ما الذي نحاول ان نتعلمه كل يوم اذن؟ اذا كانت صداقتنا تعتمد على اشياء مثل المكان والزمان، فان معنى ذلك اننا عندما نتغلب أخيراً على المكان والزمان، نكون قد حطمنا بأنفسنا صداقتنا واخوتنا!!

ولكن يجب ان نتغلب على المكان، فيصبح كل ما لدينا هو (هنا). لنتغلب على الزمان ويصبح كل ما لدينا هو (الآن)؛ وفي وسط هنا والآن، الا تعتقد باننا نستطيع ان نرى بعضنا؟»

ضحك سوليفان بالرغم منه، وقال في حنان **«يالك من طير مجنون!»** ثم أضاف ضاحكاً: **«اذا كان هناك من يستطيع ان يعلم النوارس على الأرض كيف ترى على بعد الف ميل، فهو النورس جوناثان ليفنكستون!»**

حدّق سوليفان في الرمال، ثم قال:

- «وداعاً يا جوناثان، يا صديقي».

- «وداعاً يا سوليفان، سوف نلتقي ثانية».

أكملَ جوناثان عبارته، ثم احضر في مخيلته صورة سرب النوارس على شاطيء وقت آخر وكان يعرف بسهولة اعتادها انه لم يكن عظاماً وريشاً، بل فكرة كاملة للحرية، وللتحليق، ليست لها حدود على الاطلاق.

كان النورس فليتشر ليند لا يزال صغير السن لكنه كان يعرف ان الظلمَ والقسوة التي لقيها من السرب، لم يواجهها نورس آخر سواه.

«لا يهمني ما الـذي يقـال عني» فكـر فليتشـر بغضب وعنف، وتداخلت الرؤ ية امامه وهو يطير متجهاً صوب المرتفعات البعيدة.

«كـلا ان الطيـران يعني اكثـر بكثير من التسكع من مكان لآخر! البعـوضـة تفعـل ذلك! والآن سأقوم بدورة صغيرة حول «النورس الكبير»، أضحك منه قليلا ثم . . . بعدها أُصبحُ منبوذاً ! !

هل عميت أبصـارهم! الا يستطيعـون الرؤ ية ابداً؟ الا يمكنهم ان يتصوروا كم سيكون رائعاً عندما نتعلم جميعاً كيف نطير حقاً؟

أنـا لا يهمـني بماذا يفكـرون. سوف اريهـم ما الـذي يعنيـه الطـيران . . . سأكـون منبوذاً وخارجاً عن القانون، اذا كان ذلك ما يريدون. وسوف اجعلهم يندمون. . . أجل يندمون أشد الندم . . .»

جاءه الصـوت من داخـل رأسـه؛ وبـالرغم من انه كان رقيقاً، هادئاً، لكنه أخاف فليتشر حتى انه تعثر من الهواء.

ـ «لا تكن قاسيـاً هكـذا عليهم، فليتشـر. انهم عنـدمـا طردوك خارج السـرب، فقـد كانـوا يؤذون أنفسهم فقـط. وفي يوم من الايـام، سيفهمـون ذلـك، وعندها يكون بامكانهم رؤ ية ما ترى. أغفر لهم، وساعدهم من أجل ان يفهموا.»

وعلى مسـافـة إنـج واحد من طرف جناحه الايمن، رأى فليتشر أبهى نورس، ناصـع البيـاض، في العـالم كله، ينسـاب بلا جهد، وبـدون ان يحرك ريشـة من ريشـه، بسـرعـة تقـارب أقصى سرعـة حققها فليتشر.

مرت لحظـات، كان الطـير الصغير فيها تتقاذفه مشاعر الخوف، والرهبة، والتطلع.

«ما الذي يجري؟ هل فقدتُ عقلي؟، هل أنا ميت؟ ما هذا . . .؟»

بهدوء واصرار، واصل الصوت الخفيض في اعماقه، مطالباً بجواب:

ـ **«ايها النورس فليتشر ليند، هل تريد ان تطير؟»** ـ **«نعم. اريد ان اطير»**

ـ **«ايهـا النـورس فليتشـر لينـد، هل حقـاً تريـد أن تطـير، وان تسامح السرب، وتتعلم، وتعود اليهم في يوم ما لتساعدهم؟»**

ليس هناك من سبيل للكذب على هذا الشيء، الرائع، الماهر؛ بصرف النظر عن مدى الألم الذي الحقه السرب في نفسه، وبصرف النظر عن الجرح الذي اصابه في كبريائه.

ـ **«نعم، اريد ذلك»** أجاب في صوت رقيق.

ـ **«إذن، فليتشـر»** قال له ذلـك المخلوق السـاطع البريق، وكان الصوت حنوناً، دافئاً: **«لنبدأ بالطيران الواطيء.»**

★★★

القسم الثالث

دار جونـاثـان حول المرتفعات البعيدة، متمهلاً، متمعناً ان هذا النـورس الصغـير، المـرتبك، هو التلميذ النموذجي للطيران. كان قويـاً، خفيفـاً، وسـريعـاً في الهواء. ولكن الاهم من كل ذلك، هو هذه الرغبة الملتهبة التي تملؤه، لتعلم الطيران.

ها هو، جاء الى هنا اللحظة؛ شكل رمادي غير واضح، يندفع كالاعصار محققاً مئة وخمسين ميلاً في الساعة، ثم انطلق، في محاولة اخرى لتحقيق دورة بطيئة، عمودية، وهو يعد لنفسه ستة عشر نقطة.

«. . . . ثمانيـة . . تسعـة . . عشره . . انظر اليّ ياجوناثان . . . انني اسـابق سرعـة الـريـح . . . احـد عشر . . . أريد . . أن احقق . . وقفات جيدة . . وقوية . . مثلك . . . اثنا عشر . . ولكن اللعنة . . انني لا . . استطيع . . . ثلاثةعشر . . . . هذه النقاط . . الثلاثة . . الأخيرة. . . . أربعةعشر . . . الخ . . .»

وبسبب غضبه وعنفه لفشل محاولته، كان سقوط النورس فليتشر أشـد واقسى. فقد سقطَ الى الخلف، تدحرج في دوامة معكوسة، استوى اخيراً، وهو يلهث، تحت مستوى معلمه بمئة قدم.

«إنـك تضيـع وقتـك معي، جونـاثـان! إنني طير شديد الغباء، احمق! اني احاول واحاول، لكنني لن احقق شيئاً ابداً.»

نظر إليه جوناثان من مكانه المرتفع واومأ برأسه:

«إنـك تضيـع وقتـك معي، جونـاثـان! إنني طير شديد الغباء، احمق! اني احاول واحاول، لكنني لن احقق شيئاً ابداً.»

نظر إليه جوناثان من مكانه المرتفع واومأ برأسه:

«بـالطبـع، لن نتعلم شيئـاً، مادمت تـتـوقف هكـذا بكـل هذه الخشونة. انظر يا فليتشر. لقد أضعت اربعين ميلاً في الساعة، في الـدخـول. عليـك ان تكـون هادئـاً وسلساً! تذكر هذا، كُنْ قوياً ولكن، هادئاً في الوقت نفسه. تذكر ذلك!»

هبـط جونـاثـان ووقف في نفس مستـوى النورس الاصغر. «هيا نجرب معاً الآن، وانتبهْ للحظة التوقف؟ **يجب ان تكون هادئاً، سلساً.»**

في مدى ثلاثـة اشهـر، اصبح لدى جوناثان ستة تلاميذ آخرين، كلهم من المنبـوذين، يملؤهم حب الاستطـلاع لفهم هذه الفكـرة الجـديـدة والغـريبة؛ الطيران من أجل بهجة وروعة الطيران، ومع ذلـك فقـد كان التـدرب على طرق الطيران الجديدة اسهل بالنسبة لهم من فهم السبب الكامن وراء ذلك.

«كل واحد منا هو في الحقيقة صورة من النورس الاكبر، صورة محدودة للحـريـة»، كان جونـاثـان يحدث النـوارس الاخـرى في الامسيـات على الشـاطيء، **«والطيـران المتقن هو خطوة اولى نحو التعبـير عن طبيعتنـا الحقيقيـة. علينـا ان نزج كل ما من شأنـه ان**

يشكـل حدوداً، وهـذا هو السبب الـذي يدفعنـا الى تعلم الطيران السريع، الطيران البطيء، والقفزات الهوائية . . . »

وكـان طلابـه يستسلمـون الى نوم عميق، وقد بلغ بهم الأرهاق أقصـاه بعـد يوم من الطيران المستمر. لقد أحبوا التدريب لأنه كان سريعاً ومثيراً، وكان يرضي رغبة في التعلم لديهم، رغبة كانت تكبر مع كل درس جديد. ولكن أياً منهم، ولا حتى فليتشر ليند أستطاع ان يصـدق ان انتقـال الأفكـار يمكن ان يكـون حقيقياً مثل طيران الريح والريش.

«ان هذا الجسـد، من طرف الجنـاح الى طرف الجنـاح الآخـر» كان جوناثان يحدثهم في أحيان أخرى، « ما هو الاّ فكرتك نفسها، في شكـل تستطيـع رؤيتـه. حطم سلسلة أفكـارك، عندها تتحطم سلسلة جسدك أيضاً».

ولكن، بالرغم من تعدد الطرق التي انتجها جوناثان للتعبير عن افكاره، فأنها كانت تبدو مثل قصص الخيال، للنوارس الأخرى. . وكانت تستسلم للنوم.

بعـد شهـر واحـد فقط، أعلن جوناثان ان الوقت قد حان للعودة الى السرب.

ـ «لكننا لسنا مستعدين لذلك الآن» قال النورس هنري كالفن. «إننا غير مرغوب فينا! إننا منبوذون! ولا نستطيع ان نعود الى حيث لا يريدنا أحد، أليس كذلك؟!»

«اننا أحرار في الذهاب حيث نشاء، وان نكون ما نشاء» أجاب جوناثان، ثم ارتفع فوق الرمال واستدار شرقاً نحو ارض السرب.

إنتشـر الأضطـراب والهلع بين طلابـه، حيث ان قانـون السرب يؤكد، وبوضوح ان المنبوذ لا يجوز له ابداً ان يعود، وهذا القانون لم يخرقه أحد منذ عشرة آلاف سنة!

القانون يقول، البقاء حيث انتم. جوناثان يقول العودة. وها ان جونـاثـان قد أصبح على بعـد ميـل عبر المياه. اذا انتظـروا اكثر، فسوف يصل جوناثان الى السرب المعادي له، وحيداً.

ـ «حسنـاً. اننـا غير ملزمين بأطـاعة قانون السرب ما دمنا لسنا جزءاً من هذا الســرب اليـس كذلــك؟» قال فليتشــر في تردد. «بـالاضـافـة الى ذلـك، وفي حالة حصول قتال، فمن الافضل ان نكون هناك، ونساعد، من ان نبقى هنا.»

وهكـذا طارت النـوارس من الغـرب في ذلـك الصبـاح، ثمانيـة نوارس على شكل ماسة مزدوجة، باسطة أجنحتها.

وصلوا شاطيء مجلس السرب بسرعة مئة وخمسة وثلاثين ميلاً في السـاعـة، جونـاثـان في المقدمة، فليتشر على يمينه، هنري كالفن يبذل جهده ليبقى على شماله. إنحرفت المجموعة كلها في مهل الى اليمين، كأنها طير واحد، والريح تخفق فوقهم جميعاً.

فجأة صمتت الصيحات والصرخات العالية التي اعتادتها الحياة اليـوميـة للسـرب؛ توقفت كأن تشكيلة الطيـور الثمانية كانت سكيناً عمـلاقـة شقت الحياة اليومية للطيور. وحدقت في مجموعة الطيور، ثمانية آلاف عين نورس، بدون ان ترمش احداها رمشة واحدة.

قامت الطيور الثمانية، الواحد بعد الآخر، بدورة كاملة، قبل ان يطير ويقف في نقطة واحدة على الرمال.

ثم، وكأن هذا الشيء يحدث كل يوم، بدأ النـورس جونـاثـان بأبداء ملاحظاته حول الطيران.

«اولاً»، قال جونـاثان وابتسامة صغيرة على وجهه «فقد تأخرتم جميعاً بعض الشيء في الهبوط».

وكالبرق، سرت الأخبار بين السرب. هذه النوارس منبوذة! وقد عادت! وهـذا لا يمكن ان يحدث!! وذابت توقعـات فليتشـر في حصول قتال، وسط ارتباك السرب بأكمله.

أخيراً، قال أحد النوارس الأصغر سناً: «حسناً. ربما كانت هذه النوارس منبوذة. ولكن كيف بحق السماء تعلمت ان تطير بهذه المهارة؟!»

وعنـدمـا أصدر الأكبر كلمته، مرت ساعة كاملة قبل ان تسري الكلمـة بين السـرب كله، : «تجـاهلوهم تمامـاً. والنـورس الـذي يتبـادل الكـلام مع المنبوذ، يصبح هو الآخر منبوذاً. النورس الذي ينظر الى منبوذ، يكسر قانون السرب.»

ومنذ ذلك الحين، ادارت الطيور ذات الريش الرمادي، ظهورها لجونـاثـان ومجموعته. ولكن، لم يبدُ عليه انه لاحظ شيئاً من ذلك؛ فقد واصل تدريب الطيور فوق شاطيء المجلس مباشرة، ولأول مرة بدا يضغط على طلبته الى اقصى قابلياتهم.

«النورس مارتن» صاح جوناثان عبر السماء، «تقول بأنك تعرف الطيـران بالسـرعة الواطئة! انك لا تعرف شيئاً، حتى تثبت ذلك. هيا الى الطيران!»

وانـدفـع النـورس الصغـير الهـاديء، مارتن وليـام الذي أرعبه غضب معلمـه، فانطلق يطير بسـرعـة واطئة ببراعة أدهشته. وفي النسيم البالغ الهدوء، كان يستطيع ان يحني ريشه ليرفع نفسه دون خفقة جناح واحدة، من الرمال الى الغيوم، ثم الى الأسفل مرة ثانية.

كذلك النورس شارلس رولاند، كان يطير فوق الجبل العظيم، الى ارتفـاع أربـع وعشرين ألف قدم، ثم يهبط، وقد استحال لونه الى الـزرقـة من برودة الهـواء، تملؤه الـدهشـة والفرح، وقد قرران يطير الى ارتفاع أعلى غداً.

والنـورس فليتشـر، الذي كان يحب الحركات البهلوانية في الهواء أكثر من أي نورس آخـر، حقق الـدورة البطيئـة ذات الستـة عشـر نقطـة، والتي إستعصت عليـه من قبـل. وفي اليـوم التـالي، توّج انتصـاره بدورة ثلاثيـة، يعكس ريشه البراق ضوء الشمس المتوهج

على شاطيء تطل منه أكثر من عين ترقب المشهد في فضول واهتمام.

وفي كل ساعة، كان جوناثان يتفقد كل واحد من طلبته، موضحاً، موجهاً، مشجعاً وقائداً. وشاركهم طيرانهم عبر الليل والغيوم والعواصف، مستمتعاً بكل لحظة، بينما كان السرب البائس يتزاحم على الأرض.

وبعد الأنتهاء من طيرانها، كانت النوارس تستلقي على الرمال لترتاح. ثم بمرور الوقت اصبحت النوارس تصغي باهتمام اكثر الى جوناثان. ان جوناثان هذا يحمل أفكاراً غريبة ومجنونة، لا يستطيع أحد من النوارس ان يفهمها، ولكن لديه افكار اخرى جيدة قابلة للفهم.

في الليلة التالية، جاء النورس «كيرك مينارد» يترنح عبر الرمال، يجرجر جناحه الأيسر الجريح وتهاوى عند قدمي جوناثان، «ساعدني» قال في صوت عميق متهدج متكلماً بتلك اللهجة التي يتحدث بها المشرف على الموت. **«انني أريد ان اطير اكثر من اي شيء آخر في العالم كله. . . . .»**

- **«تعال اذن»** قال جوناثان. **«اصعد معي، بعيداً عن الأرض، وسوف نبدأ».**

- **«انك لا تفهمني. جناحي؛ انني لا استطيع ان احرك جناحي».**

- **«ايها النورس مينارد. ان لك الحرية في ان تكون نفسك، نفسك الحقيقية، هنا، الآن. ولا يستطيع أي شيء ان يقف في طريقك. انه قانون النورس الأكبر»**

- **« هل قلت انني استطيع الطيران؟»**

- **« اقول بانك حر».**

وبهذه البساطة، وبهذه السرعة، نشر النورس كيرك مينارد جناحيه، بدون جهد، وارتفع الى الأعلى مختفياً في سماء داكنه.

وانطلقت صرخته التي اطلقها بكل ما لديه من قوة، من ارتفاع خمسمئة قدم، فاخترقت الظلام، وايقظت السرب من نومه - **« انني استطيع ان اطير! استمعوا الي. . انني استطيع ان اطير».**

مع شروق الشمس، كان هناك ما يقرب من الف طير تقف خارج حلقة الطلبة تنظر بفضول الى مينارد، وقد زايلهم الخوف من ان يراهم احد، واصغوا، محاولين ان يفهموا ما يقوله جوناثان.

كان يتكلم عن امور بالغة البساطة - ان من حق النورس ان يطير، ان الحرية هي صميم الوجود، ان اي شيء يقف في طريق هذه الحرية يجب ابعاده وتنحيته مهما كان شكله.

وجاء صوت من الجموع المحتشدة:

«ابعاده، حتى ولو كان ذلك الشيء هو قانون السرب نفسه».

«القانون الحقيقي الوحيد هو القانون الذي يقود الى الحرية» قال جوناثان، **«وليس هناك قانون غيره».**

- **«انظر الى فليتشر! والى لويل، وجارلس رولاند!! هل هؤلاء ايضاً لديهم موهبة خاصة ومقدمة؟ ليس اكثر مما لديكم، وليس اكثر مما لديّ. الأختلاف الوحيد الذي ليس هناك غيره هو انهم بدأوا يفهمون غاية وجودهم، وبدأوا يمارسونه».**

شعر طلابه ببعض الأرتباك، عدا فليتشر. لم يعلموا ان ذلك هو ما كانوا يفعلون.

وفي كل يوم، كانت اعداد جديدة تنضم الى الجموع، تأتي مستفسرة، متسائلة.

- **«اسراب الطيور تتهامس وتقول بانك ان لم تكن ابن النورس الأعظم ذاته»** كان فليتشر يحدث جوناثان، في أحد الصباحات بعد انتهائهما من التدريب على طيران السرعة المتقدمة، **«فانك وبلا شك سابق لعصرك هذا بألف عام».**

تنهد جوناثان وفكر، **«ان عدم فهم الاخرين لك هو اما ان يعتبرون شيطاناً، او إلهاً». - «وماذا تظن انت يا فليتشر؟ هل حقاً نحن سابقون لعصرنا؟»**

مرت فترة صمت، قبل ان يقول فليتشر: **«حسناً، ان هذا النوع من الطيران كان موجوداً لمن يريد ان يكتشفه ويتعلمه. وهذا لا علاقة له بالوقت. نحن سابقون (للمودة)، ربما، للطريقة التي تطير بها معظم النوارس». - «هذا تفسير افضل»** قال جوناثان وهو ينطلق في طيران لولبي، **«افضل من ان نكون سابقين لعصرنا».**

بعد اسبوع من ذلك وقعت الحادثة.

كان فليتشر يدرب مجموعة من طلابه على الطيران بسرعة عالية. كان قد انطلق هابطاً لتوه من ارتفاع سبعة آلاف قدم. . شريط طويل رمادي اللون فوق الشاطيء، عندما انطلق طير صغير - في اول طيران له، ينادي على امه - في طريقه مباشرة. وفي عشر من الثانية، ولكي يتفادى الطير الصغير، وبسرعة تفوق مئتي ميل في الساعة، انحرف يساراً، وارتطم النورس فليتشر ليند بمرتفع من الحجر الصلد.

بالنسبة له، كانت الصخرة باب عملاق يفتح على عالم آخر. دفق من الخوف، والصدمة والعتمة، ثم وجد نفسه يطوف في سماء غريبة غريبة، ناسياً، متذكراً، ناسياً، متذكراً، ناسياً، خائفاً، وحزيناً، وآسفاً. . آسفاً جداً.

وجاءه الصوت، تماماً كما جاءه في اليوم الاول الذي قابل به جوناثان ليفنكستون.

«الحقيقة، فليتشر، هو اننا نحاول التغلب على حدودنا، واحداً بعد الآخر، بصبر، وأناة. اننا لا نحاول الطيران عبر الصخور الآن، بل فيما بعد، عندما نتقدم اكثر.

«جوناثان!»



- «يعرفونني ايضا بابن النورس الأعظم»، قال معلمه بجفاف .

- «ولكن ما الذي تفعله هنا؟ . . الصخرة! الستُ . . . . ميتاً؟ ! ألم امت؟ ! »

- «فليتشر! حاول ان تفكر . ما دمتَ تتحدث معي الآن ، فمن الواضح اذن بانك لستَ ميتاً، اليس كذلك؟ الذي حصل هو انك غيّرت مستوى الأحساس بطريقة مفاجئة . والاختيار لك الآن . تستطيع ان تبقى هنا، وتتعلم على هذا المستوى - وبالمناسبة فانه اعلى بكثير مما اعتدتَ عليه حيث جئت -، وتستطيع ان تعود وتواصل العمل مع السرب . »

- «اريد العودة الى السرب بالطبع . انني لم اكن ابدأ مع المجموعة الجديدة».

- «حسناً اذن، فليتشر . هل تذكر ما الذي قلناه بان الجسد هو ليس باكثر من فكرتنا عنه؟»

هزّ فليتشر رأسه، وبسط جناحيه، وفتح عينيه، عند قاعدة المرتفعات الصخرية . وفي الوسط اجتمع السرب، وارتفعت ضجة هائلة وصيحات مدوية من الجموع المحتشدة، عندما قام فليتشر بأول حركة .

«انه حي! ذلك الذي كان ميتاً . . انه حي . . . لمسه بطرف جناحه! اعاده الى الحياة! ابن النورس الأعظم . . . . .

- «كلا! انه ينكر ذلك! انه شيطان، انه شيطان جاء لتفريق السرب!»

أربعة آلاف نورس يحتويها الخوف لما حدث امامها . . وسرت

فيهم الصرخة المجنونة: «انه شيطان» مثل ريح عاصفة هوجاء. وبعيون ملتهبة، ومناقير حادة ومدببة، اندفعت جموع الطيور

- هل تفضل ان نترك هذا المكان، فليتشر؟».

سأل جوناثان.

- «من المؤكد انني لن اعترض على ذلك اذا فعلنا.»

وفي نفس اللحظة كانا يقفان معاً على بعد نصف ميل من حشد الطيور التي انشبت مناقيرها على الفراغ.

«لماذا.... » تساءل جوناثان بحيرة،؟ «ان اصعب شيء في العالم هو اقناع طير بانه حر وانه يستطيع ان يكتشف ذلك اذا انفق بعض الوقت في التدريب على ذلك؟ لماذا يبدو له ذلك بالغ الصعوبة؟»

كان فليتشر لا يزال يرمش بعينيه بسبب تغير الرؤى امامه.

«ما الذي فعلته الآن؟ كيف جئنا الى هنا؟» «لقد قلتَ بانك تريد الابتعاد عن تلك الجموع المحتشدة، اليس كذلك؟ مثل أي شيء آخر فليتشر، التدريب....»

عندما طلع الصباح، كانت جموع الطير قد نسيت جنونها. ولكن فليتشر لم ينسَ.

- «جوناثان، هل تذكر ما قلته قبل فترة بخصوص حب الطيور الى الحد الذي يجعلك تعود اليها وتساعدها من اجل ان تتعلم؟» - «نعم» اجاب جوناثان.

- «انني لا استطيع ان افهم كيف تستطيع ان تحب جموع طيور حاولت قتلك قبل قليل؟»

- «فليتشر، انك لا تحب ذلك فيها، بالطبع. انك لا تحب الشر والكراهية. عليك ان تتعلم كيف ترى النورس الحقيقي، الخير في كل منها، وان تساعدها كي تكتشف ذلك الخير في نفوسها. هذا هو ما اعنيه بالحب انه شيء جميل ورائع عندما تعرف طريقه.

انني مثلاً.. اذكر طيراً صغير السن، غاضباً، كان اسمه النورس فليتشر ليند. طرد من السرب، وكان مستعداً لقتال السرب كله الى النفس الأخير، واضعاً بنفسه الحجر الاول لبناء جحيمه المفعم بالمرارة.. على المرتفعات البعيدة. ولكن هو الآن على استعداد لبناء جنته بدل ذلك، قائداً السرب باكمله في هذا الأتجاه.»

التفت فليتشر ناحية معلمه وحدق في وجهه ونظرة خوف تطل من عينيه..

- «انا، قائد؟؟ ماذا تعني بذلك؟؟ انت المعلم هنا، ولا تستطيع ان تتركنا!»

- «هل حقاً لا استطيع؟ وماذا عن اسراب اخرى، نوارس اخرى مثل فليتشر.. حاجتها الى معلم اكثر من حاجة هذه الجموع التي عرفت طريقها نحو النور؟»

- «انا.. جوناثان؟ انا لستُ اكثر من نورس بسيط.. وانت.......» - «الابن الوحيد للنورس الأعظم! اليس كذلك؟»

تنهد جوناثان ونظر ناحية البحر الممتد «انك لم تعد بحاجة اليّ ما تحتاج اليه هو ان تواصل اكتشاف نفسك، كل يوم شيء جديد عنها.. عن ذلك النورس فليتشر اللامتناه، اللا محدود الحقيقي. انه هو معلمك، وانت بحاجة الى فهمه.. وتدريبه.»

بعد لحظة، كان جسد جوناثان يخفق في الهواء، وهو يومض بريقاً، ثم بدأ يصبح شفافاً.

- «لا تدعهم يطلقون شائعات حمقاء حولي، او يعتبر ونني الهاً، فليتشر... انني نورس.. واحب الطيران...»

«جوناثان!»

«فليتشر العزيز. لا تصدق عينيك، فكل ما تراه العين محدد. بل انظر بعقلك، واكتشف بنفسك ما تعرفه، وسوف تجد الطريق الى الطيران...»

توقف الوميض. تلاشى جوناثان في الهواء.

بعد فترة، جرجر النورس فليتشر نفسه، وانطلق الى السماء، وواجه مجموعة جديدة من الطلاب المتلهفين لدرسهم الاول.

- «في البداية» قال فليتشر بصوت عميق، «يجب ان تفهموا ان النورس هو فكرة غير محدودة للحرية، وصورة للنورس الأعظم. وان الجسم باكمله من طرف الجناح الى طرف الجناح الآخر، هو ليس اكثر من فكرتكم نفسها.....»

نظرت اليه النوارس الصغيرة نظرات حائرة ودارت في رؤوسها فكرة واحدة:

«هذه ليست الطريقة لتعلم الطيران اللولبي:»

تنهد فليتشر، وبدأ مرة اخرى

«آه.. حسناً» ونظر اليهم نظرة طويلة وقال:

«لنبدأ بالطيران المستوي».

عندما قال ذلك، فهم، فجأة، ومرة واحدة، بان صديقه في الحقيقة لم يكن مقدساً والهياً اكثر من فليتشر نفسه.

وفكر.. «جوناثان، لا توجد حدود! حسناً اذن. وسوف يأتي الوقت الذي اظهر فيه على شاطئك، وسوف ترى بعض ما تعلمت عن الطيران!»

وبالرغم من انه حاول ان يبدو معلماً صارماً لطلابه، الا ان النورس فليتشر فجأة رأى النوارس الأخرى جميعاً على حقيقتها.. للحظات فقط... وطفح قلبه بحب طافح لرؤيته.

وفكر.. ليست هناك حدود.. جوناثان! وابتسم وكانت مسيرته قد بدأت.

مقهى البرلمان

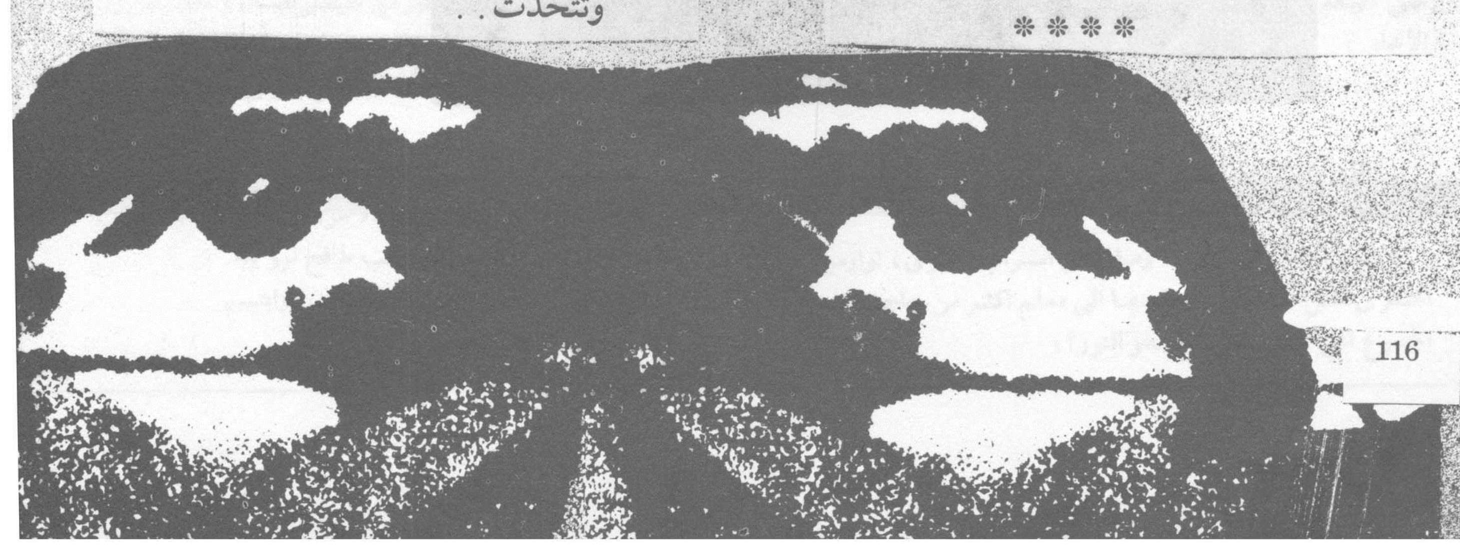
تُهيّجُ الظّهيرةُ أقدامهم
يسيلون . . . .
يسيلون . . .
من شقوقهم متعرجين كثعابين طيّبة
ويشتبكون على الحافّة
بكؤوس مُهشمة . .

مقاعد مُترعةٌ بالنعاس
تتحلق حول تعبهم
حول أقدامهم الهائجة . .

بأي رنينٍ يُجيبُ الكأس الفارغ
وبأي كلمةٍ يوصف هذا
الـ يُشبهُ الوقت؟؟
شيء ما
يتدحرج بين أرجل المقاعِد
ربما نزفتهُ الأصابع
ربما كان مختبئاً في الخشب
شيء ما
يحدث صمتاً يابساً
عندما تندلع الأشباحُ خلفَ النّوافذ
* * * *

أتراهم يكونونِ معاً
حين يثرثرون
وايديهم . .
هل تتلامس حين يتصافحون . . ؟؟
ما أبعدهم عن شِفاهِهمْ
عن (شايِهم) وَثيابِهم

إنهم يحدقون في عاداتِهم
التي تشرب شايهم
وترتديهم
وتتحدث . .



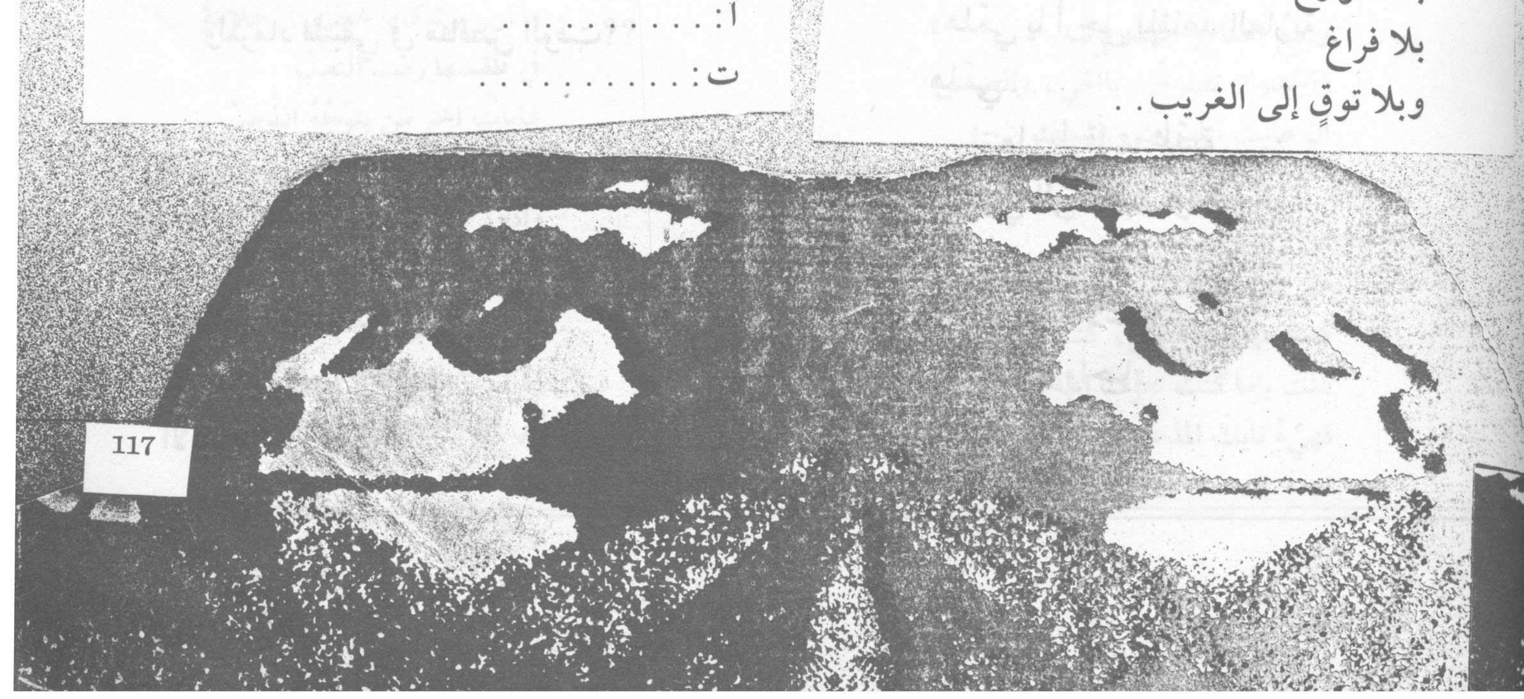
خيري منصور

ما أطول هذه المقاعد . . .
المقاعـــــــــد
ممطوطةٌ كالوقت
الأنها طويلة ممطوطةٌ يملأها النعاس والرّغبة
الغامضة

أم لأنهم يشطرونها (مَقاهي)صغيرةً
بلا شوارع
بلا فراغ
وبلا توقٍ إلى الغريب . .

مثلهم ، تنبع قدماي من شقٍّ ما
وأسيلُ . .
أسيلُ كثعبانٍ طيّب
الى بابِ مشدودٍ كقوس
ومثلهم ، أصغي للهذيان النّبيل
.. قصائدهم المؤجلة
ومواعيدهم المنصرمة
مثلهم أقول :
كنّا ، هناك ، وعندما .
رهيب ، هائلة ، واسمحْ لي
وأردد كلماتٍ مثل :
اكتشفت ، يبدو لي ، ويا أخي
ومثلهم . . .
أدفع عن رأسي جدار المكتبة المُنهار
حين تتدحرج (العناوينُ) محدثة صمتاً غير بليغ

ك : . . . .
ل . . . .
م : . . . .
ا : . . . .
ت : . . . .



تعلو وتهبط كالرّئات
كلماتٌ كالرّئات
يعلوها صدأ التبّغ والشاي المستعمل كالقبّعات
ك
ل
م
ا
ت
تُقذف على المائدة المائلة . . .
[دوشش . . .]
بأيّ رنينٍ تُجيب الدّراهم المدهونة بالنّاس؟
بأية يدٍ ترد التحية المقاعدُ المتعبة . . ؟

بأي نحيبٍ مخنوق تجيب عينا غالب المغلوب
وسلام المحارب؟

بأيّ أعين يصغون؟

لتذكارات الرّجل المحترق . .
وللرماد المتبقي في منافض الوقت؟؟

كلمات . . .
كلمات . . .
كلمات . . .
النساء : كلمات
المدن : كلمات
الأيام : كلمات

نضال، سوسن، يوسف، خيري، موسى
ك، ل، م، آ، ت
يعلوها صدأ التّبغ والشاي المستعمل كالقبعات

× × ×

بأسم مَنْ لم يفوضوني سأبدأ هذه المرّة
بالعويل على المفارِق . .
بإسمهم أمِنح تاجاً وعرشاً لامرأةً وثبت من رواية
لطفل لامسناه بأيدينا
حين قشرنا القصيدة . . .

بإسمهم ، ولا أخجل من التكرار
سأكنس عن الرفوف غُبار الذاكرة

وأملأ أقلامي السّبعة
أجمع من صديقاتي المكاحل . . . وأبري
أصابعي . . .
لأطلق رعيّتي من المنفى . . .

من روايات لم تكتب وقصائد مكتظة بالصّمت
«هلمّي يا أرجل المقاعد العارية
هلمّي . . . .
نتنعل طرقاتٍ محدّبة
ونمضي الى حيث تومضُ الـ
ك ـ ل . م . ا . ت .
في الصّمت الأسود
ونصطاد أرْواحَنا» .



قصائد عن المسافر والملاك والعجوز

كمال سبتي

«هكذا قلتُ لنفسي أنْ خذ تلك الساعة. لأنّ أبي قالَ ان الساعات تنحر الزمن. لقد قالَ انّ الزمن ميتٌ لامحالة مادام مفتتاً بدواليب صغيرة؛ ولن تعود الحياة الى الزمن الاّ عندما تقف الساعة.»

فوكنر ـ «الصخب والعنف»

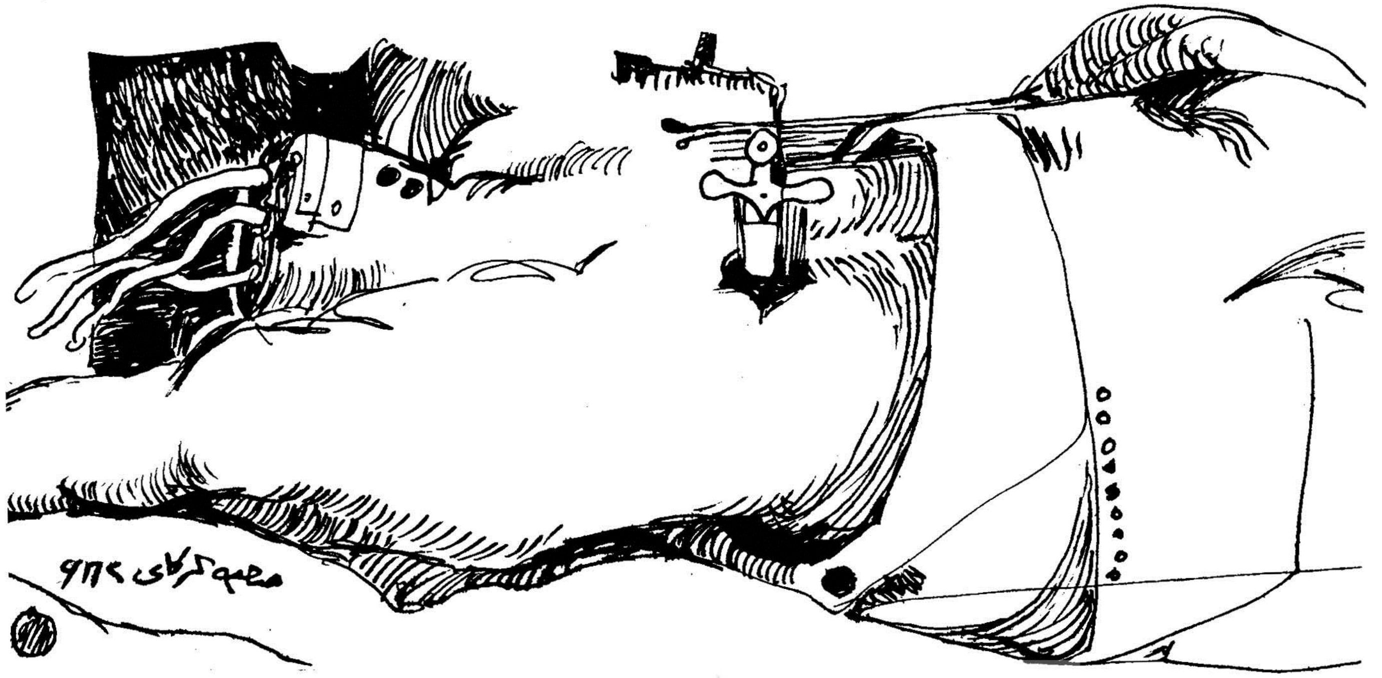
ـ ١ ـ

النايُ، وامرأة عجوزْ
والليلُ في حاناتِ قديسينَ
والفئرانُ قربَ أسرّةِ الموتى
ودمعُ الشاعرِ المهدومِ،
والجدران تصرخُ: ياالهي، والصدى:
أنْ غابتِ الحيواتُ، فانطفئوا

وأنتَ تطالُ مرتبكاً
وتغنمُ عادةً

هيَ ذي قصيدتكَ الجديدةُ:
كنتَ تهجرها فتأتي، كنتَ تصلبها فتأتي
كنتَ ياما كنتَ تعرفُ انها تأتي،
فهيِّءْ نايَكَ المذعورَ،

قُلْ: ياناي ماجاءَ الصديقْ
وحدي، وأشجار الطريقْ
يبستْ، وصوتُ اللهِ يسمعُ،
والمسافرُ مرةً أخرى يعودُ
يعودُ في الكأسِ القديمةْ:
ـ مأواي كيفَ تركتني وحدي،
أ ناشدُ كلَّ مَنْ يأتي
ـ أتعرفُ ظلَّ حانةْ؟
وأدورُ مرتبكاً، خطاي: ـ علامةٌ
في طقسها رمتِ التَعَبْ
غاباتُ آخر من يتوّجُهُ الذهَبْ
بالنارِ تاجاً قربَ مملكةِ البحارِ يُمزّقُ.
وأدورُ بالكلماتِ، اذْ لاظلَّ حانهْ
يجلوهُ هذا الغيمُ.... أبكي:
ماكنتُ أرمي بالقصيدةِ هكذا
وأعودُ للناي المهشمِ.. والعجوزْ
هي ذي القصيدةُ،





والمسافرُ . .

سيدي الولهان في حاناتِ قديسينَ
يبني دارةً لحبيبةٍ هجرتْ مدينتَهُ
فظلَّ يسامرُ الندمانَ أعواماً بفتنتها النبيّهْ
وجلستُ : أنتظر الصديق . . .
ولاصديقْ

وحدي وكأسٌ غائمهْ
ودخانُ اغنيةٍ حزينهْ :
«ماجاءنا الملاكْ
والقلبُ حزينْ
وغبارُ الروح منثورٌ على كلِّ طريقْ
فجئنا يارسولَ الشعر بالكلماتِ ناهضةً
وباركْ لنا حُبَّنا والجنونْ» (*)

× ×

- ٢ -

هي ذي العجوزُ،

تراقبُ الأحداثَ، تبني قلعةً
في الظلِّ، تهجرها إذا مانوِّرتْ
في الليلِ ،
قربَ سحابةٍ بنت العجوزُ خريفَها
في قلعةٍ كالقبر
يطلقُ نايها الاحزانَ
من يأتي بعمرٍ آخرٍ؟
هَي وحدَها . . . . تبكي خريفاً، وحدَها
تبكي، تراقبُ، والملاكْ
ماجاءَها
في الليلِ ، قربَ سحابةٍ
رأتِ العجوزُ ملاكَها
ماكانَ يُعرفُ، والسحابةُ غادرتْ أحلامَها
فبكتْ . . ونامَتْ قربَ نايٍ
قربَ ليلٍ كالخريفْ

× ×

- ٣ -

اكتبْ: عرفتُكَ ياملاكْ
في الظلِّ، تُسمعُنا الطبولْ
آهاتِها، فنقولُ: جاءَ، وماتجيُّ
فقُيِّدتْ أحلامنا بالموتِ، قُيِّدت الطبولْ
واكتبْ: رأى الموتى الملاكْ
نادوه بالتبجيلِ . . ، يسمعُهم، ويمضي مسرعاً
يسّاقطونَ على الأسرّةِ في المشافي . . وحدَهم
وموائدُ الفئرانِ تكبرُ في النهارِ الليلِ . .
والليلِ النهارْ

هذا هُوَ الحُلُمُ الحزينُ
ستسمعُ امرأةٌ عجوزْ
صوتاً من الجدران، تُغلقُ نايَها
وتكفُّ عن أحلامها
وترى السحابةَ،
- كانَ صوتُ اللهِ يُسمَعُ
والمغني:
الشاعرُ المهدومُ يُغْنَمُ . .
ذي قصيدتنا: على بابِ الحزانى . . مرةً
كتبَ المغني حكمةً:
لاتعقلوا . .
والارضُ أبعدُ منكمُ
بِماصدَّقوه

١٩٨١

(×) تنوّع العروض في «الاغنية» من بيت شعري لآخر . . تجسيداً للمعنى، فكان الرجز، والمتدارك، والرمل، والهزج - الوافر، والمتقارب.



بشرى في خط التماس



حطاب ادهيم الفيص

رهبةُ الليل . . .
دقاتُ قلبي . .
وزهوُ الطفولةِ في موضعي . .
وعاصمةُ الشوقِ ما بيننا . .
يسيجها قلبي . . .
واحتمالُ اندلاق دمي . .
واشتعالُ الغمام . .
وصحوي . . .
وحزني على كتفِ الرملِ . .
انشودةُ النار . .
يومُ اندلاع عيونكِ في غربتي . .
ويومُ امتداد يديكِ . .
لتطويقِ خاصرتي . .
والوداعْ . . .
وجوعي لعينيكِ . .
عري الجبالِ . . .
صليلُ الحديدِ . .
الخيولُ المغيرة . .
خاتمُ عُرسي . . .
وخداكِ . . شطٌ منَ اللبنِ المشتهى
وشطٌ من الرملِ . . .
أيهما يستبي غربتي؟
وليلٌ يبادلني الصحوَ والاندفاع . . .
يحملني وحشة الرملِ . . .
فالعشبُ محترقٌ . . .
والطيورُ تفرُّ من النار . . .
والريحَ تصفعني . .
تستطيلُ . . .
تجذرني في هواكِ . . .



تداهمني رغبتي كحصانٍ . . .
فاجمحُ بين اللهيب . . .
وبين دويِّ القنابلِ . . .
ما بيننا برعمٌ . .
لن يغضَّ بكارتهُ او هواهُ . .
نزاحمُ فيهِ . . .
اشتهاءَ البقاءِ . .
وقبلةَ ما بين نهديكِ . .
او عفة الانبياءِ . .
وما بيننا . .
شبهُ اغفاءة . .
خلتها زمناً قاحلاً
ومملكةً سيجتها عليَّ تعاويذكِ
النارُ . . والحبُ . . . والموتُ . . . والاحتدام . . .
وتوزيع خارطهِ الحرب .

ما بينَ خارطتي في هواكِ
وخارطةَ الأقتحامْ . .
ووعدكِ لي . .
والصهيلُ
ووعدُ العريفِ
ووعدَ الظلامْ . . .
وقارئة كفَّ حزني . .
وفنجانُ سارقةَ الأنفعالْ . . .
وصوت القنابلِ . . .
والضوءُ . .
والانفلاق .
ولونٌ . . .
وصوتٌ . .
وموتٌ
شظايا توزعنَّ نبضَ التوجسِ . . .

او غَضَبَ الجندِ . .
أو ألفةَ الاَحتمال

وخاصرتي . .
النزفُ زاحمها، ورصَّعها الرملُ . .

فالنارُ . .
كحلٌ على الرمشِ . . .

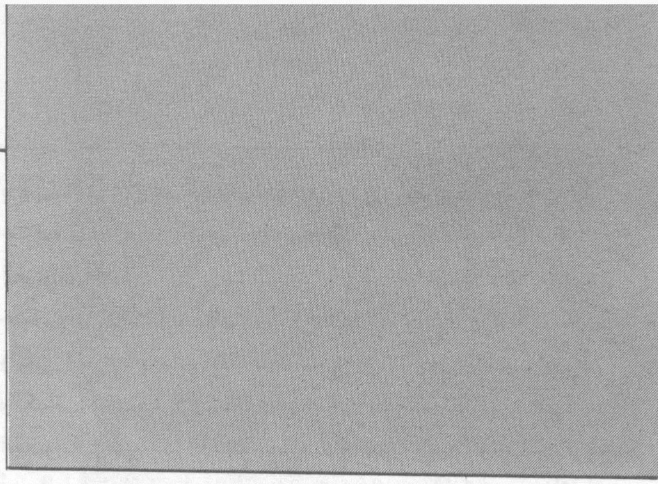
جرحٌ . . .
وقبلتُهُ . .
شفة امرأةٍ أنها انتِ . . .
أَعلنتُ اني اميرُ الخيولِ المغيرةِ . .
خلفتُ ناري . .
عناقيدَ خمرٍ . .
بها الصحوُ . . والموتُ . . والعنفوانْ
ودربٌ مضرجةٌ بالدخانْ . .

وتأتين لي . .
في الظهيرة في النومِ

لا شيء . . .
هذا اختزالٌ . .
وهذا ابتهالٌ لوهجِ النبوةِ في وجنتكْ . . .
إنتِ معي . .
والقوافلُ تجترُ غربتها . . .
وذاكرةُ الليلِ مجنونةٌ . . .
أيُ دربٍ تزوجهُ عطشي . . . ؟
أيُ عشبٍ تنادمهُ سكرتي . . . ؟
وتلتذُ خاصرتي . . . .
إذ يبللني سائلٌ احمرُ اللونِ
او فاقعٌ . .
يداكِ تطوقني . .
وتحتجبُ الشمسُ . . .
ياغضبةَ الليل . . . ! !
كلُ المواسمِ حائرةٌ . .
فما اشتدَّ بردٌ . . .
وما اشتدَّ حرٌ . .

ولا وطنت في دمي غفلةٌ . .
ولا سكنتْ خصلةُ الشَعرِ . . .

بشرى . .
لها عينُ صقرٍ . .
فما رمشت عينها . .
ولا ذرفت دمعةً . .
تألقَ حاجبُها السيفُ . .
جاءت مع الليلِ . . .
شالت ضياء الجبالِ الصناعي . .
تنويرَ لَيلِ التوجسِ . .
مدت ضفائرها خلسةً . .
فخاصرتي انكرتْ جُرَحها . .
فللصبحِ . .
رائحةٌ حلوةٌ . .
ولليلِ بارقةٌ . . .
والنسيم اشتهاءٌ
وانتِ تردينَ عني . . .
الرصاص.



ليال عربية

الحرب الطائفية في الف ليلة وليلة معاصرة

رياض عصمت

يقف خيري الذهبي اليوم في طليعة الروائيين العرب الشباب. فمنذ أن أصدر روايته الأولى «ملكوت البسطاء» - التي حولها بعدئذٍ الى مسلسل تلفزيوني - استحوذ هذا الروائي على اهتمام النقاد، وأثار بتجربته في الشكل الروائي، والمستمدّة جذورها من فوكنر وداريل، ركود الحياة الثقافية التي فاقت الدعاية والمراجعات الصحفية فيها سابقاً الأعمال الروائية المبدعة بما لايقاس. وما لبث الذهبي أن أصدر روايته الثانية «طائر الأيام العجيبة» محاولاً أن يحقق تشويقاً وسهولة يزيدان من انتشار الرواية ولوعلى حساب التجربة الفنية. ولكن النتيجة لم تكن مرضية تماماً، فقد كانت تلك الرواية مجرد هيكل لرواية، لم يصمد حتى عندما كساه الذهبي بلحم الحوار في مسلسل تلفزيوني خليجي جانبه التوفيق، ولم يقنع بأحداثه وشخصياته جمهور المشاهدين. ولكن رواية خيري الذهبي الجديدة «ليال عربية» التي صدرت في بيروت هي بحق إنجاز روائي مهم يؤكد موهبة الكاتب وتجاوزه لنفسه ليحتل مكانة واعدة جداً على خارطة الرواية العربية المعاصرة.

★ ★ ★

مجموعة متنافرة من الشخصيات اجتمعت في ملحق بناية عالية في سهرة شراب وسمر، فاذا بالحرب الأهلية المندلعة تصيب الشقة بقذيفة، وتسجنهم فيها. ووسط الأنقاض التي دمرت السلم فعلقتهم بين الأرض والسماء، يبدأ كل من اولئكَ الرجال والنساء برواية قصة واقعية من حياته تتداخل مع القصص الاخرى على طريقة البناء السردي المتداخل للرواية القديمة، سواء في «الف ليلة وليلة» او «دون كيشوت». ويقسِّم الذهبي روايته الى ثلاثة محاور او ليالٍ: ليلة الحب، ليلة الحرب، وليلة الخيبة. وعبر الليالي الثلاث يشرِّح الكاتب شخصياته مسلطاً الأنوار الساطعة على بناء المجتمع العربي بأسره، مشرحاً بناه الاجتماعية والسياسية كاشفاً مواطن العفن والفساد فيه. فهويغوص في حياة شخصياته وماضيها، محللاً تناقضاتها وضياع مبادئها وقيمها. ورغم واقعية جو السهرة إلا أن أشد ما يأسرنا في هذا الاطار الرمزي، الذي حشد الذهبي فيه شخصياته البرجوازية الصغيرة، هو الحكايات في المتداخلة المتجمعة كقطرات الماء في بركة كبيرة تعكس على صفحتها كالمرآة صورة بانورامية للمشاكل الاجتماعية والسياسية والنفسية والجنسية للمرأة والرحل العربيين في هذا الزمان العنيف الموحش. الحرب عبثية، لا نعرف لها سبباً - والأرجح أنها طائفية. وفي الظاهر تجري الأحداث في / لبنان ولكن اسم بيروت لا يذكر أبداً، ونشعر أن الكاتب أراد التعميم ليدين حرباً عبثية تؤدي إلى نزيف خطير من جسم الوطن. والحرب تضع مرآة أمام وجوه الشخصيات المختلفة، تعري قبحها وزيفها، وتدفعها الى مراجعة حادة مع النفس، والى كشف احباطات الواقع وقهره، حيث يسلط خيري الذهبي الضوء على قمع أجهزة الأمن، وعلى سوء تطبيق الاشتراكية في الميدان الزراعي. وهوبهذا يقف موقفاً نقدياً من الواقع الاجتماعي والسياسي، بهدف استجلاء المطلق في الثورة من خلال الحس الانساني التقدمي الذي يتوق دائما الى ماهو أفضل. إن الذهبي لايجمِّل الواقع، ولا يرسم صورة عما يجب ان يكون - على طريقة الواقعيين الاشتراكيين - بل ينطلق من الراهن الى ما يحتمل أن يحدث، حتى ولوكان سلبياً ومخيفاً، فيسجله بشكل أمين في تعامله مع الواقع، بعيد عن المثالية والرومانسية. والصورة التي تقدمها «ليال عربية» ليس فيها كبير مغالاة إلا في التفاصيل الرمزية، فبيروت عاشت كارثة من هذا الطراز - كما تكاد ان تعيشها مدن عربية اخرى - ولمدة طويلة جداً وليس لثلاث ليال فقط!

★ ★ ★

يستلهم **خيري الذهبي** بناء روايته من الأدب الشفوي العربي، ومن بناء الحكايات الشعبية القديمة، فالقصص التي ترد على لسان الشخصيات تتوالد عن بعضها، وتتداخل، معتمدة على عنصر التشويق، وحيوية الحوار. المكان والزمان لا يتغيران طلية الرواية، أمكنة وأزمنة الأحداث المروية على لسان الشخصيات متعددة جداً. وهذه الطريقة تتيح حرية قصوى للروائي كي يسرد ماشاء من التفاصيل التي تغني اللوحة البانورامية الواسعة. وكما في **«ألف ليلة وليلة»** حين يجتمع ثلاثة تجار يتسامرون، ويخرج لهم جني عملاق يهددهم بالفناء اذا لم يروله كل منهم حكاية ممتعة، نجد رواية **«ليال عربية»** تعتمد على نفس التقنية ونفس عنصر الامتاع والتشويق. ولكن **خيري الذهبي** يضيف بعداً اجتماعياً وفكرياً وقصصياً يلحم أجزاء الرواية وأحداثها معاً كي لا تظل مجرد حلقات منفصلة عن

بعضهـا كما في «الف ليلة وليلة»، فيجعـل بعض الشخصيات على علاقـة قديمـة بالأخـرى. وروايـة «ليال عربية» - كما هوواضح من العنـوان - تنهج على درب السلف، ولكن مادتهـا بالتأكيد معاصرة جداً. واذا كانت أحـداثهـا آسرة خلال القراءة، فان المرء يجد نفسه (لـدى اكـمالهـا) أمـام عالم خصب غني يذكرنا بعوالم نجيب محفوظ. والكـاتب يتجنب ما استطـاع انشائية الأسلوب وتعقيدات التركيب اللغـويـة، مستخـدمـاً لغـة معـاصـرة حيوية بسيطة ومكثفة، قريبة أحيـانـا من لغة الحوار في السيناريو السينمائي، وان كانت في المقاطع الطويلة تعود الى سردية واسهاب الرواية. ولكن مثل هذا الأسلوب يقتضي دقة وتوازناً شديدين لئلا تسيطر على الكاتب وتستغرقه متعة التفاصيل، فيعجز عن لَمِّة احداثه وشخصياته. هذا المطب وقع فيه خيري الـذهبي أحيـانـاً، خاصة خلال «ليلة الحرب»، فقد انساق الى استطـراد طويـل معقد بشكل قصة قصيرة منفصلة عن السياق العـام، وذلـك عنـدمـا تحدث عن «التثاقف» الذي أدى الى انتقال وسائل التعذيب الحديثة من المخابرات الصهيونية الى احدى أجهزة المخـابـرات العـربيـة عن طريق أسرى الحرب الذين رووا ماحدث معهم في الأسـر. ان الـذهبي ينسىٰ بسبب من إثـارة القصة، (مهما يكـون قد عاش جزءاً منها بنفسـه عندما وقع في الأسر خلال حرب ١٩٧٣ وسيقَ إلى المعتقـلات الصهيونية (أن هنـاك راوٍ يسـردهـا لأصدقائه في شقة انقطعت عن العالم الخارجي بسبب القصف فيبدو الاستطـراد الطـويل المرتاح غير معقول طبعاً. وقد تكرر هذا المطب في ليلتي «الحب» و«الخيبـة»، إلا انـه كان أخف وألطف وقعـاً. إن القصص الصغيـرة والاجـزاء التفصيليـة تنسي الكاتب واقعية الجو العام والمحور الأساسي لروايته.

النقطـة الثـانيـة التي آخـذهـا على خيري الذهبي هي انه رغم تشـويق أحـداثـه، ودقة وصفه لها، لم يستطع أن يجعلها جميعاً ماثلة أمـام أعيننـا، بل ظل هنـاك قدر من الافتعال يسيطر على بعضها. فنحن نتعـرف على الأسـماء، ونكشف العلاقات الظاهرة والخفية، ولكن الصـورة تظـل مشـوشـة وناقصة بعض الشيء. لقد كان من الممكن والمفـتـرض أن تجعلنـا الـروايـة نشعر بأننا في وسط الأزمة مع باقي الشخصيـات المعاصرة، نعايشها في وضعها الصعب الذي قد نواجـه مثله في المـدن العربية المهددة بالحرب الأهلية. هذا وحده ما يجعـل الـروايـة مؤثرة وفاعلة، أن نعيد جميعاً تقييم مواقفنا وعلاقاتنا على الأصعـدة العـاطفيـة والسياسية والجنسية والايديولوجية، وأن نزيل أصباغ مكياج يخفي قبح ما نمارس ويمارس علينا في الخفاء.

إننا بحاجة الى الصدق، حتى ولو قاد هذا الصدق الى الأنتحار الـذي اقـدمت عليـه احدى بطلات «ليال عربية». فالصدق يؤدي غالبـاً عبر مواجهـة النفس الى الكفـاح لبنـاء عالم جديـد ومستقبل أفضـل. هذه هي حكمـة الرواية: التحريض على رفض العادات الاجتماعية الزائفة. كل الذين طرحوا الشعارات العريضة في الرواية سقطـوا، أوكانـوا أصـلا من السـاقطـين. وكـما يمكـن آن يلاحـظ القــارىء، فان أي حديث عن البنـاء اوعن الشخصيـات يقـودنـا بالضـرورة الى الحـديث عن الأفكـار، ولكن الايحـاء بجـو الـرواية بشكـل «مـرئي»، وفي جعـل شخصياتها «متخيلة» ونابضة بالحياة، يظـل ضعيفاً بعض الشيء. إن مضمون الحوار هو النابض بالأهمية دائماً. الحدث القصصي وليس الشخصية هو ما يحرك هذه الرواية. وكـان يجدر بروائي في مقـدرة خيري الـذهبي وتميزه أن يتدارك هذه الثغـرة. لكن الأزمـة الرئيسية في روايته أتت مصنوعة، ونحن نشعر مباشرة بأنها صيغت بقصد رمزي، ونلحظ عدم واقعيتها. وقد امتد هذا إلى الشخصيات التي لا تتحرر إلا عندما تبدأ واحدة منها رواية حكاية جرت معها.

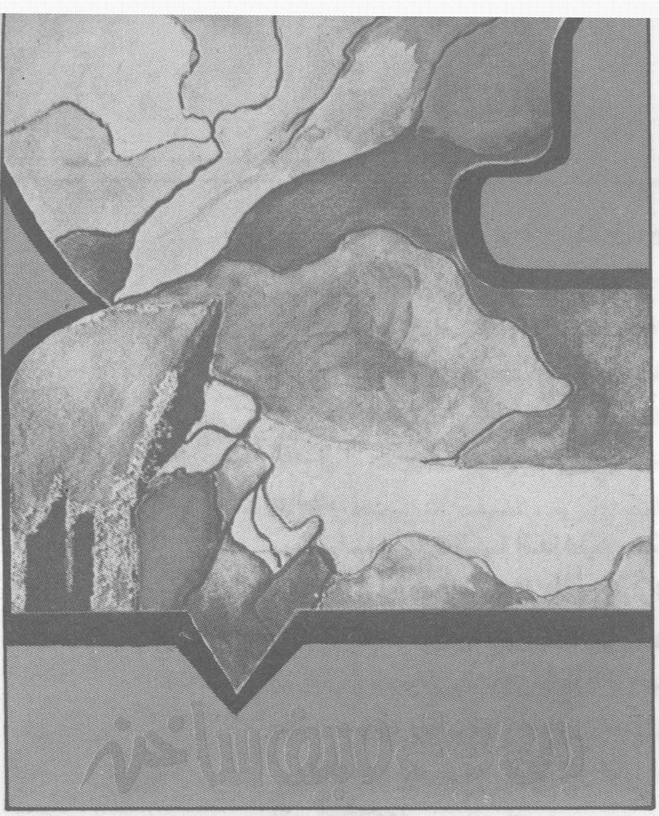
إننـا أمـام روايـة هامّـة، مايئة بالاثارة والامتاع، ولكن يصعب علينـا الأقتنـاع بها تماما الا اذا قبلنا سلفا بشروط اللعبة. ان المشهد الــذي يحاول فيــه الأصــدقـاء المحتجـزون التلويـح برايـة، علَّ المتخاصمين يرونها فيبادرون لانقاذهم، ولكن النار تطلق عليهم في كل مرة من أفـواه الـرشاشات، هذا المشهد مثلاً مفتعل بقصد دلالة ذهنيـة. ان الـرمز هنا لا يقوم على أسس متينة من الحدث الواقعي، وأقـاصيص الأصـدقـاء المسجـونـين في الشقـة المعـزولة اكثر اقناعا بكثير، بل إنهـا الجـانب المشوق والايجـابي فنياً من هذه الرواية. ولحسن الحظ فأنها تستغرق معظمها.

★ ★ ★

لولا هذه الهنـات لكنـا أمـام عمل روائي عظيم، ورغم وجودها فنحن أمام رواية عربية متميزة، تحمل اضافة لأدبنا الحديث، وتتابع تيـار محفـوظ وجبـرا ابراهيم جبرا وغادة السمان وحليم بركات. لقد استطـاع خيري الـذهبي أن يتصـدر بجـدارة جيـل السبعينـات في الـروايـة العـربيـة السورية، وأن يسجل خطوة متقدمة على روايتيه السـابقتين «ملكوت البسطاء» و«طائر الايام العجيبة»، متفوقاً على باقي أقـرانـه من الـروائيـين السـوريـين الشبـاب، حتى من الجيل السـابق له، مثـل هاني الراهب ثم نبيل سليمان، ليكون على رأس جيـل جديـد تمامـاً، وليس انتقـاليـاً ومـرحلياً، فيتابع تطور الرواية العـربيـة السـوريـة التي وضـع الأسـاس لها الـروائي حنـا مينـة، وأصبحت بحاجة ماسة إلى دم جديد من بعده.

وهذه هي الاضافة الحقيقية التي يقدمها خيري الذهبي الآن.

كارديف



"ربيع في صيف ساخن" العوم في بركة الضوء والظل

عبد الجبار داود البصري

خلاصة رواية ربيع في صيف ساخن للقاص عبد عون الروضان أنَ كلّ جريمة لابُدّ لها من عقاب ومن مفارقات الواقع السيّء أن البريء يعاقب والمجرم ينجو من العقاب . .

وقد أخرج القاص هذه المقولة وجسدها بواسطة مداميك وعناصر بناء استلهمها من حياته الخاصة وسيرته الذاتية دون أن يقول لنا أنا هنا . . فكأنّه ذلك الفنّان الصيني الذي فتح باباً صغيراً في صورته الجدارية ودخل منه ثمّ أغلق الباب خلفه ومنذ ذلك الوقت لا الباب الذي دخل منه معروف ولا رأى الرسام أحد ممن تأملّ اللوحة . . ولكنّ كل شيّ يدلّ عليه .

ـ فالمدينة التي تحتضن وقائع الرواية وأبطالها وايدلوجيتها هي مدينة القاص (العمارة) وشخوص الرواية هم زملاء القاص واصدقاؤه ومعارفه ووجو ه قريته ومدينته . وتخُصصُ بطل الرواية ومهنته هو تخصص القاص ومهنته (كتابة القصة والتعليم) وأسرة البطل ومستواه الاجتماعي وآراؤه الفكريّة ونظرته للحياة والمجتمع شبيهة بأسرته ومستواه وانتمائه العقائدي .

★★★★

ويمكن ايضاح الهيكل العام للرواية او البنية الداخلية لها بخطين متوازيين يتماسّان حيناً ويفترقان حيناً آخر وقد تكون بعض النقاط مشتركة بينهما فهي تشترك مع أحدهما بحكم اصره الدم وصلة الرحم وهي تشترك مع الخط الآخر بحكم الفكر والعقيدة والنضال . .

عبد عون الروضان

ويتكون كل خطّ من عدّة شخوص تتفاعل فيما بينها بايجابية تامّة فالأول يتكون من اقطاعي سابق ، وعميل سابق ، وانتهازيّ لاقيم له ، ومقاول مستغلّ ، وعين من عيون السلطة الرجعية .

والثاني يتكون من عدد من المعلّمين المثقفين وعدد من البسطاء فيهم صاحب دكان ،

وباثع جرائد، وفلاّح . . يوحدّهم الأمل وحبّ الوطن وتُفرقهم أساليب العمل وصيغ النضال السياسي .

واذا رمزنا لعناصر كل خط من الخطّين بمصطلحات جبريّة (أ ب جـ د الخ) يظهر لنا أن القاص يكرّر عناصر المجموعتين في كل فصلٍ من فصول روايته الثمانية عشر ولكن المتوالية الجبريّة تتغيرّ بين فصل وآخر . فبينما يبدأ الفصل الأول بـ (أ) نجد الفصل الآخر يبدأ بـ (ب) او (ج) والفصل الثالث يبدأ بـ (د) أو (هـ) . . وهكذا دواليك .

وبالرغم من كون البُنية الداخليّة جزءً من الابداع الفنيّ إلاّ أنّ عظمة الروائي لاتحدّدها البنية الداخلية كما لايُحدّدُ اختيارُ البحر العروضيّ عظمة الشاعر، ولا يحدّد التكوين عظمة الرسام أو الناحت . . ولكن الروائي يتحمل مسؤولية النقص في البنية كما يُعاب على الشاعرِ الخطأ العروضي وليس في بنية (ربيع في صيف ساخن) ماهو متميزٌ، وليس فيها مايعتبر نقصاً . . ولو اردنا ان نقارن بينها وبين غيرها من الروايات لوجدنا أن هذه البُنية تُمثلّ تياراً مألوفاً في فن كتابة الرواية يضمّ العديد من الأسماء اللامعة .

★★★

والروائيون يتمايزون فيما بينهم بما يملأون به هذه الهياكل أو البنى أو الأوعية، وما يحقّقونه فيها . . فبعضهم يحقق شيئاً يسيراً وبعضهم يُحقق عدّة مكاسب، وقد استطاع القاص عبد عون الروضان أن يحقق في روايته مايلي :

١ـ عنوان الرواية يضع القارئ أمام جدليةٍ طبيعية تتناقض فيها الفصول فالمناخ العام هو مناخ الصيف الحار الشديد القيظ والبديل الذي ينقذ المجتمع هو الربيع المعتدل الحرارة، العذب النسيم، حيث تتفتح الأزهار، وتورق البراعم . . وقد لايرضى المنطق العادي . بمجيء الربيع بعد الصيف ولكن المنطق الفنيّ هو الذي يجعل ذلك ممكناً .

٢ـ مايكاد القارئ ينهي الفصل الأول حتى يجد جدلية اخرى بين مايدور داخل المدينة وما يجري خارجها ويتحول الجسر الذي يمثل مدخلاً للمدينة الى رابطة بين الداخل والخارج . .

«اقتربت السيارة من المدينة، مرقت امام معمل الطابوق ثمّ اجتازت محطة البنزين ثم كانت تقف في بداية جسر المشرّح . . . الخ ص ٩

في الغرفة الصغيرة أمام الجسر بدا الفتى أقلّ غطرسة . . . الخ ص١١

. . . . . .

عبرت السيارة الجسر بدون علي حساني . . . ص (١١)

. . . . . .

وفي هذه الغرفة الصغيرة ومن خلال حوار بسيط يُدرك القارىء أنّ المدينة التي سيكلفها مع الروائي ذات أجواءٍ متعفنة في حين أن الخارج يَعجُّ بالروائح العطرة . .

«أشاح الرجل عنه بوجهه ثم مدّ يده متحسساً وجههُ الحليق وقال :

ـ الديكَ شيء من ماء الكولونيا ياعدنان؟

جفل علي حساني وحدق في وجه الفتى غير مصدّق لكنّ شكهُ كان اكبر . .

ـ لا . . قال الفتى :
ـ ربما جلب لنا السيّد بعضاً منها من بغداد . . ص ١٤
٣ـ قدّم الكاتب صورة جيدة للصراع الطبقي بين الخط الأول الذي يمثل طبقةً منهارة تحاول أن تستعيد مكانتها وتنشب مخالبها من جديد في اديم المجتمع وبين الخط الثاني الذي يمثل طبقة صاعدة تبحث عن عالم أفضل للأمة العربية تنعدم فيه التجزئة والاضطهاد والاستغلال وترفرف عليه راية الوحدة والحرية والاشتراكية . .
وكان على راس الفريق الأول داغر الاقطاعي السابق والمهرب اللاحق وعلى راس الفريق الثاني الاستاذ علي الحساني المعلم النزيه والضيف الدائم على المواقف والسجون .
٤ـ ومن خلال هذا الصراع الطبقي تبرز صراعات أخرى . . في مقدمتها صراع القيم حيث تقف قيم الانهيار الخلقي امام قيم الفضائل العليا والخيانة مقابل الوطنية ، والبحث عن المادة في مواجهة البحث عن الثقافة والفكر التقدمي ، وصراع الزمن بين الماضي والمستقبل الذي يحاول كل منهما أن يجرّ الحاضر اليه . . وبالتالي فهو صراع بين الموت والحياة . .
٥ـ حاول الكاتب أن يقدم لنا صورة من صور صراع الأجيال حين وضع وليد حامد المثقف الوطني في مواجهة أبيه حامد بك العميل السابق الذي يريد ان يرجع عجلة الزمن الى الوراء .
٦ـ هنالك تقابل واضح بين نوعين من الصدق في الرواية . . الصدق الأول أن الروائي كان أميناً على نقل الواقع . . والصدق الثاني انه كان حريصاً على أن يجعل معطيات الواقع ذات مضمون جمالي كما سنوضح ذلك فيما بعد . . بحيث يكمل الصدق الفني ، الصدق الواقعي .
أما أشخاص الرواية فيمكن أن نقسمهم الى قسمين . . الشخوص الحيّة والشخوص غير الحية لأن كثيراً من الامكنة والجمادات تشترك مع الاحياء في التحرك ضمن فضاء الرواية .
فمن الشخوص غير الحيّة التي يلتقي بها القارئ فتعيش معه عمر الرواية أو بعض هذا العمر .
المقهى التي اشتراها داغر وكان يدير من خلالها أعماله غير الشرعية وفي المقهى يجتمع المخبرون السريون ، ويتلاقى المناضلون ، ويتسلق الأنتهازيون الهرم الاجتماعي ، ويتآمر المهزومون وتّظل المقهى تلك الحسناء المقهورة التي تخدم كل هؤلاء ليلاً ونهاراً ولا يؤخذ رأيها حين يطلقها هذا الزوج ويتزوجها الآخر بالاكراه . .
والشارع الجديد . . الذي يربط أحياء المدينة وتشرق عليه الشمس كل صباح ويجنّه الليل كل مساءٍ وتطأه اقدام الحفاة ، وحوافر الخيل ، وعجلات السيارات المختلفة ، وتتناهبه الأطماع وتمزّقه الأيدي العابثة ولا تملك الأيدي النظيفة أن تسدي له أية خدمة ويظلّ طيلة الرواية رغم ضعفه مرآة للشرور والاعمال الطيبة الخيره . . ويظل كجسر العمارة حلقة وصل بين القديم الفاسد والجديد المشرق المأمول . .
والسيارة (الأمبالا الزرقاء) والتيار الكهربائي . . يمثلان شخصين متآمرين على مجتمع المدينة . . فالسيارة لاتطأ التراب بقدر ماتطأ قلوب الناس وكرامتهم وتنال من

خبـزهم ، والتيـار الكهربائي متآمر ينقطع كل مساء ليسهل للمهربين عملية تهريب الشاي والأسلحة وغيرها . . إنّ القارئ لايملك إلاّ أن يكره هذين الشخصين لأنهما ضالعـان في خط الخيـانـة ومعـاداة الشعب ويتمنى لو استطـاع تحطيم السّيارة وفتح عيون الكهرباء بالقوّة لتبصر عيون الشعب مايحاك تحت ستار الظلام . .
وربما كانت صنـاديق الشاي أشبه بالعذراوات المنهوبات تحت سُتُر الليل . . وكأنهن جوارٍ يسـرقن من احضـان الأحبة ليبعن في سوق النخاسة . . ولا يملك القارئ إلاّ أن يسأل الله أن يحميهن من كل مكـروه ويجعلهنّ في متنـاول الشعب الكـادح الـذي يعيش على قدح الشـاي وكسرة الخبـز . . وهنـالـك شخصيّـة نادي المعلمين الذي لايملك القـارئ إلاّ أن يُحبّـه لأنّـه يجمـع المثقفـين والمنـاضلين ويحميهم من عيـون المخـبرين ويفصلهم عن العنـاصـر الفـاسـدة ويتيح لهم فرصة من الصفاء الروحي والتحليق بعيداً عن الواقع السيء . .
أمـا الكتـاب . فهـو مخبر من نوع خاص . . انه مخبر يعمل في خدمة القارئ . . يُنبهّه الى دلالة كل خطوة يخطوها عبر مسيرة الرواية . . فلقد رافق كتاب (الجريمة والعقاب) لدستويفسكي أحداث الرواية واينما ورد ذكره كان يعني شيئاً ما . .
في صفحة ٢٤٢ ورد مايلي :
كانت رواية الجريمة والعقاب ترقد على المنضدة . .مدَّ علي حساني يده ، تناوله . . ظهرت ورقة صغيرة من الكتاب فتح الكتاب عندها قال . . لقد قرأت مئتين وست عشرة صفحة . .
وفي ص ٢٧٥ وهي آخر صفحة في الرواية يرد مايلي
حين وصل وليد حامد البيت كانت امه وأختاه وأخوه الصغير في شبه مأتم حاول ان يكون قوياً اندفع نحو البيت . . دخل غرفته ، سقطت عيناه على صورة دستوفسكي وكتاب الجريمة والعقاب . . .

. . . . . .

في الصباح جاءت الاخبار لتقول بأن حامد بك وجد ميتاً في غرفة التوقيف . . . » .

★★★

اما الأشخاص الأحياء في الرواية فيمكن أن نقسمهم الى قسمين .
القسم الأول : الذين يمثلون القوى المنهارة والرجعيّة وهم :
أ ـ داغر . اقطاعي سابق وصاحب مقهى ومهرب شاي وقد ابرز القاص في شخصيّته كلّ صفات الرجعيّ الذي يحني رأسه للعاصفة . . . . على أمل أن يقف منتصباً فيما بعد ، وقد استعرض من خلال سيرة حياته كلّ جرائم الأقطاع : الاستغلال ، الاثراء غير المشروع ، النهب ، الاعتداء على الارواح ، الاعتماد على الرشوة والمحسوبية ، التجرد من ا لرحمة ، التنكر للأقرباء ، البذخ والتبذل . . الخ . .
ب ـ حامـد بك . . أحـد أعـوان الانجليز الذي وجد نفسه بعد هم ضائعاً يجرّ أمجاده القـديمـة وينـدب أيّام العهد البائد ويَتحينّ الفرص لينشب مخالبه في جسم الشعب وقـد استطـاع أن يدخـل في شبكـة تهريب جعلته يشتري بيتاً جديداً ويتزوج زواجاً سريـاً ولكنّـه في النهايـة لايفلت من حكم القـانـون حيث يلقى القبض عليه ليدفع الثمن . . وهو في الرواية اكثر من كونه شخصيّة اعتياديّة انه نموذج فئة

ح ـ حمزة سالم . . معلّم جبان لايعنيه من أمر حياته سوى الكسل والبحث عن الجنس الذي لم يظفر به . وقد استطاع أن يزحف من كونه أحد روّاد المقهى ليكون الشخص الذي يجلس وراء طاولة الحساب . . موهماً نفسه أنّهُ ظفر بمكانةٍ اجتماعية نتيجة انضمامه الى شبكة التهريب وتوظيف مدخراته في اعمالها غير المشروعة وتقرّبه من اقطاب الرجعيّة . . انه مثال للعقد النفسية التي ظلّت تحكم بعض الناس بعد زوال العهد البائد . .

د ـ نوري ـ مخبر سّري . . سبق أن صوّره بدر شاكر السياب في احدى قصائده الرائعة لايهمه سوى ايقاع الناس الشرفاء في حبائله وابتزاز أموالهم ليصرفها على نزواته الخاصة . . ومثله أيضاً عدنان . . ولكن الفرق بينهما أنّ عدنان مازال في اول الطريق ولم يستطع الاستمرار في العملية الى نهايتها . .

هـ ـ أبو فراس . . صاحب النظارات السوداء والسيارة الأمبالا الزرقاء ذات الرقم الأجنبيّ وهو مقاول غير مخلص وغير نزيه في النهار ورئيس شبكة التهريب في الليل . . وهو صورة من صور الطفيليات الاجتماعية .

و ـ وهنالك بعض النسوة ارتبط ذكرهن مع بعض هؤلاء الأشخاص منهن سلوى بنت داغر التي أحبها حمزة سالم ، ونوريّة بنت حامد بك وأمّها مديحة التي يتذكرها حمزة سالم ، واحداهن التي يتلصص عليها حمزة سالم من ثقب في جدار سياج السطح . . وادوارهن أدوار ثانويّة ولم يستطع القاص أن يضئ حياة أية امرأة منهن كما فعل مع الرجال . أما القسم الثاني من الاشخاص الأحياء فهم :

أ ـ علي حساني . . معلم ومناضل حزبي . . وهو المحور الذي تدور حوله أغلب أحداث القصة وحوارات شخوصها . . يسجن في الفصل الأول من الرواية ثمّ يطلق سراحه حيناً من الدهر . . ليعود ثانية . . وهو ذو افكار تقدمية ، ووجهات نظر سليمة وصائبة . . ولا يملك القارئ إلاّ أن يعجب بشخصيته ويُحبها وهو نموذج فئة . .

ب ـ اسماعيل كريم وجبار صحن معلمان مارسا العمل الحزبي والسياسي هنيئاً من الدهر ثم يئسا وانصرفا يعالجان همومهما في لعب الدومينو وتعاطي الخمور . ولكن يأسهما يظلّ قشرة على سطح حياتهما ففي أعماقهما مازال التلّهف للحياة الجديدة والثورة على الفساد . . أما فاضل أخو حمزة سالم فكان شخصية مهزوزة .

أ ـ ابو حميد شامخ العلوان صاحب دكان له علاقات ودية مع الحركة التقدمية وهو بين الحين والآخر يتعرض بسبب هذه العلاقات الى تهم ملفقة تقوده الى السجن ومثله بائع الجرائد الذي يوزع المنشورات الحزبية داخل الجرائد . . وبالرغم من امتلاء حياة هذين الشخصين إلاّ أن القاص لم يتوسع في تحليلها ولم يمنحها مايستحقان من الرعاية والاهتمام . .

د ـ محسن ابن عم الاقطاعي داغر وقد تمرّد عليه بسبب اصابته برصاصة طائشة اطلقها داغر في حفلة زفافه . . والجدير بالذكر أن تمرّد الفلاحين على الاقطاع لايمكن أن يُفسّر بشئ من ذلك . . وانما هو صراع طبقي حتمي سواء طاشت رصاصة داغر أو لم تطش . .

هـ ـ وليد حامد ـ ابن حامد بك كان يتمزق بين انتمائه العقائدي الى الفئة الثورية

التقدمية وبين كونه ابن العميل السابق وكان يقصد بنضاله أن يلقي ستاراً على ماضي أبيه ولكنه لم ينجح وهو شخصيّة نموذجية في الرواية ولكنه نموذج غير كامل . .

و ـ ليس في هذه الفئة من النساء سوى أم علي حساني واخته وقد أريد لأم علي حساني أن تمثل دور الأم النموذجي الذي يؤثر عن مكسيم غوركي ولكن واقعية القاص حالت دون تحقيق ذلك وظلّت تجترّ آلامها وتعيش مآسيها . .

ز ـ هنالك أدوار شاغرة في القصّة لم يقدم القاص على ملئها . . كالقائد الحزبي ومسؤول الخليّة والعنصر الطلاّبي والمرأة المناضلة وسواهم . .

★ ★ ★

أما عن الملامح الفنية في الرواية فيمكن أن نذكر منها مايلي :

١ ـ الواقعية التي تقترب من الرمز :

في عدة مواضيع من الرواية يصف القاص الواقع وصفاً صادقاً . . ولكن القارئ حين يتأمله يجده ذا دلالة خاصة أشبه بالرمز ومثال ذلك مايلي : ص ٨٢

بدت النفايات تحت الضوء اكبر من المعتاد ، علبة صفيح زرقاء ، علبة سكائر جمهورية مثقوبة من الوسط ، دمية بلاستيكية خضراء فقئت عيناها وشوّه وجهها ، قلم احمر صغير بلا نهاية ثم تحركت دودة مبتعدة عن دائرة الضوء . . كانت خطوات داغر تتلاحق والأرض تنز تحت أقدامه ماءً من بين الأزبال . .

هل هذا الوصف الواقعي بلا دلالة . . أم أن الماء هو رمز للثراء الذي حصل عليه داغر من التهريب ولماذا اختار سكائر الجمهورية المثقوبة من الوسط ولم يختر أي سكائر أخرى ولماذا وضع الدمية المفقوءة العينين والقلم الاحمر الصغير الذي لايكتب مع هذه النفايات . . ألا يتبادر الى الذهن أن كل هذه الصور الواقعيّة موظّفة توظيفاً رمزياً .

٢ ـ الحوار غير المباشر بين القاص والقارىء :

تدخل القاص في احداث الرواية قد لايكون مقبولا ومن الصعوبة أن ينجح القاص في تجنب هذا التدخل . . ولكن عبد عون استطاع اكثر من مرّة أن يواجه القارىء مباشرة باعتباره مؤلف القصة وليس أحد أبطالها متستراً وراء هذا الشخص او ذاك ومثال ذلك ماورد في ص ٢١٣ حيث تصوّر وليد حامد أن أباه قد لقي حتفه في المرحاض . . وهذا التصوّر يخفي حكماً ويمثل رسالة من المؤلف للقارىء مفادها أن كلّ من يجرم بحق الشعب ستكون نهايته قذرة . . وأعتقد أن مثل هذا التدخل يحدّد للقاص .

٣ ـ لغة الكاتب

انّ لغة القاص سليمة لايشوبها شائبة وترتفع في بعض الفصول لتكون شاعريّة . . وربما ذكرتنا بعناوين ودواوين شعرية معينة أو قصائد شعرية معينة . . ومثال ذلك ص ٥ :

الشوارع خالية وللشمس طعم كالكراهية او الموت ، وللناس وجوه المخذولين وعيون الجياد الميتة . . المدينة التي تعيش في القلب تموت . . الخ

ص ٢١١ :

ربيع في صيف ساخن

وحوار الازمنة

عيسى حسن الياسري

الوقوف بين يدي العمل الروائي . . شبيه بالوقوف امام مراة تحطمت دون أن تغادر قطعها الآطار . . إنها تظهر للوجه أكثر من شكل . . وأكثر من بعد . . وتبدو فيها جميع الأشياء مختلطة متشابكة . . ولكي يفيد بناء هذا الكون المتقسم على ذاته . . ونتوصل الى وضع اجزاء الصورة في مواقعها الحقيقيه . . لابد وأن نتوغل بعيداً في عالم الروائي . . وأن نسلك أكثر الطرق تعقيداً وصعوبة ونحن نرتحل في منعطفات «الرواية» او نجدف عبر مساقط المياه الحاده . . القادمة من اعلى نقطة فيها . . والراكضه نحو النهايات التي قد تتلاشى . . ولكنها لاتتوقف .

ان الكتابة الروائية تعتبر مغامرة بحد ذاتها . . إذ ليس من السهل أن نمسك بعالمين متناقضين كل التناقض . . بالرغم من أنهما يمثلان وجهين لصورة واحده . . هذان العالمان يتجسدان بالواقع وهو سطح خال من التعاريج . . والواقع وهو خليط من الازمنه والأمكنة . . والحالات . . والحيوان الظاهرة . . والخفية . . الطقوس والشعارات . . الولادات المبتوره . . والموت الجزئي . . سطوع يذهب بعينيك . . وعتمه تفقدك اصغر مساحة للرؤ ية . . وامام هذه التناقضات المدمره . . تتجسد المغامرة الحقيقيه التي يواجهها كاتب الرواية . . إن التفكير بالكتابه بحد ذاته . . لابد وأن ينتقل بالكاتب كلية من عصره دون أن يبتعد عنه خطوه واحده . . وأن يدخل في أعماق العصر الذي يكتب عنه دون أن يسير فيه خطوه واحدة ايضاً . . لينقل لنا حقيقة ذلك العصر . . اوتلك المرحلة ونحن كقراء . . نرفض الحقيقة المجرده . . المنقوله نقلاً مباشراً إننا نبحث عن «الفن» وهذا عبء آخر مضاف الى أعباء الكاتب . . كيف يكون متوازناً؟ . . كيف يحقق تلك المعادلة الصعبه أن يكون أميناً في طرحه لاساليب وظروف . . وتعقيدات مرحلة ما . . وكيف يحافظ على توازنه فنياً . . ليجمع بين العلم الاجتماعي والنفسي . . وبين روح الفنان القادره على خلق اخيلتها . . واساطيرها ورؤاها . . لتحقق معادلاتها الموضوعيه في تصديها للواقع . . ولتؤكد للآخرين بأن عملية الخلق الفني شيء مختلف تماماً عما يقدمه لنا الباحث الاكاديمي في شتى ضروب الحياة . ولعل الأختلاف بين الواقع كحقيقة مجردة . . وبين الفن كحقيقه خالقه . . هو الذي تنشأ عنه حالة المعاناة التي يقابلها الكاتب اثناء تعامله مع الحياة تعاملاً «روائياً» إذ أنه يتوخى اولاً وقبل كل شيء أن يعيد ترتيب فوضى الحياة بأطار فني متناسق . . وأن يقدم لنا من خلال هدمه لأكثر «البنى» هشاشة وتخلفاً . . مادة حية . . تحقق لنا الشوق الذي نريده لصورة حياتنا نحن كبشر اعجزتنا الرؤ يه . . واتعبتنا ضغوط الحياة من حولنا . . إن استحضار الماضي . . . وايقاظ الذكريات ونقل الزمن البعيد الى واجهة زمننا المعاش . . وانهاض عاطفتنا المسترخيه على وسادة الحذر . . وكشف التناقضات اليومية سواء تلك التي تطفوعلى السطح كحقائق مسلم بها . . اوتلك التي تتدثر لحاف لاوعينا . . ولاشعورنا . . حيث تمارس عملها المخرب في الذات الأنسانية . . من اولى مهام «الروائي» الذي لابد وأن تتوفر له من الامكانات الفنية . . والمادة الحياتية . . مايجعله قادراً على توصيل مايريده لنا . . وأن يضعنا في الصورة التي لم نكن مهيئين لوضع انفسنا فيها . . ومن هنا تتحدد عوامل النجاح او الاخفاق عند الكاتب . . فالى أي حدٍ نجح القاص «عبد عون الروضان» في روايته التي تحمل عنوان «ربيع في صيف ساخن»

●●●

لكـل مرحلة تاريخية ابعـادهـا . . النفسيـة . . والسياسيـة . . والأجتماعيـة لذا فان تنـاول أيـة فترة تاريخيـة . . . وتوظيفها توظيفا فنيـاً . . لابـد وأن يأخـذ بنظـر الأعتبـار . . مجمـل الظـروف العامة والخـاصـة . . الـذاتيـة والمـوضـوعية وخلق المعادل الذي يجمع بين «التوثيق» وبين الفن وقد حاول القاص «عبد عون الرضوان» من أن يرتحـل بنـا عبر روايتـه الاولى «ربيـع في صيف ساخن» الى مرحلة تاريخيـة عاشهـا جيلنـا وادركتهـا عدة اجيال سبقتنا . . ولم يلحق بها الجيـل المتأخـر الـذي اعقبنـا . . وقـد حاول الكاتب . . ومن خلال «حـواره للزمن» أن يعـود بنـا لمرحلة عشنـا جميـع تفـاصيلهـا لحظـة بلحظـة . . ويـوماً بيوم . . اما الذين لم يدركوا تلك المرحلة . . فأنهم سيقفـون موقف المتأمـل الـذي لايـدري هل يقف امـام كابـوس مزعـج . . ام حقيقـة فاجعـه . . ولكن الكاتب إستطاع أن يقدم لنا قناعاته «روائياً» ، بحيث يجعل من الذين لاتعني المرحلة بالنسبة لهم شيئـاً باستثنـاء ارتباطها بذكرياتهم . . والذين عاشوها محترمين بكل بشـاعـاتهـا . . والـذين يكلون عليهـا من زمنهم البعيـد من خلال دهشتهم . . واستغـرابهم . . يقفـون في صف واحـد ليـواجهـوا هماً مشتـركـاً . . اوذكـريات موحده . . اوذهولاً يتخطى حدود المعقول . . ساعدت عدة عوامل افاد منها الكاتب على نجاح عمله الروائي يمكن أن نجملها فيما يلي :

١ ـ بناء الرواية !

من البـدايـه حاول الكـاتب . . الا يفرض على موضوعه شكلاً بعيـداً عنـه وقد أجهد نفسه في أن يعطي شيئاً يملكه هو . . دون أن يسطـوعلى ماعنـد الاخرين . . وربما افاد من قراءاته لاعمال روائية فرض عليهـا كتـابهـا تلك اللعبـة الشكليـة المنفصلة كلياً عن موضـوعـاتهم . . وكـانت سبب اخفاقهم ونقصان أهمية ماقدموه . . وقـد تظهر القـراءة الاولى للروايـه بأن الكـاتب قد استخـدم شكلاً تقليـديـاً ينتمي في جذوره البعيـدة الى واقعيـة القصـة او الـروايـة الخـمـسـينـيـة . . ولكن هذا الاسلوب لم يكن هو المسيطـر على الـروايـة . . فقـد ظل يخرج عليه وخـاصـة في الحـالات التي تجسد الـذات الأنسـانيـة . . من خلال ممارستهـا الخفيه لفعل الحياة حيث يبـدأ الحـوار الـداخـلي يشق له أكثـر من مجرى في تضـاريس أرضية العمل الروائي . . ومن هنا فأننا نلحظ بأن هناك عدة مستويات فنية تتـداخل مع بعضها لتؤسس شكلاً فنياً ينتمي للكاتب ذاته . . وهو شكـل تعـرفنـا اكثـر من سمة من سماته في قصص الكاتب القصيرة التي ضمتها مجموعتاه «بيت في مواجهة الشمس» و «المدارات»

لقـد حقق الكـاتب حضـور الـزمـان والمكـان في روايته حضوراً فاعلاً . . فالزمن عنده اما أن يكون «مستعاداً» اومعاشاً . . اوشكلاً على صورة تأمليـة فائقـة الوضوح . . والمكان يتخذ جميع ابعاده . . واشكاله . . وخرائطه المرسومة بدقة . . وبين الزمان والمكان . . يقف الأنسـان بمـلامحه الأليفه . . ورائحته المميزه فلا نجد أية صعوبة في التعـرف عليـه . . او التحـدث معـه . . او الـدخـول في التفـاصيل الصغيرة والكبيرة لحياته . . إن الفة كند لابد وأن تجعل من الكاتب أن يستخـدم البنـاء الفني الـذي يتفق اطـاره العـام مع اللوحة التي قدمهـا لنـا عبر الشخـوص . . والاماكن . . والازمنه . لقد استطاع الكاتب أن يوفق بين اللحظات الساخنة والبسيطة من خلال تصاعد او خمود الفعل الروائي . . وبين تعقيدات وبساطة الشكل في تناسق نرجعـه في أبسـط اسبـابـه الى وعي الكاتب . . وادراكه لضرورات مايتطلبـه منـه الموضوع الذي ألزم نفسه بأن يكون محوراً لروايته ومن هنا فقد استطاع أن يقدم لنا قناعاته الفنية . . دون أن يترك لنا بان نأخذ عليه الكثير .

●●●

٢ ـ التوظيف الرمزي :

ليس هنـالـك من عمـل ابداعي يحقق النجاح المطلوب منه دون أن يوظف الكثـير من الـرموز المتوفرة في البيئة اوالطبيعة . . اويعمد الى خلق رمـوزه الخاصة . . والتي تستخدم كمعادلات نفسية . . او دلالات تؤشـر عمق الصـراع بين الأنسـان ومجمـل مايحيـط به من ضغـوط . . وظـروف قهر . . وتوق الى تحطيم «البنى» المتخلفة . إن نقـل الـواقـع بتفاصيله المرئية . . وبملامحه المألوفة شيء يقع ضمن اختصـاصـات الباحث . . ولما كانت رواية «ربيع في صيف ساخن» تتصدى لمرحلة تاريخية ترتبط بالواقع ارتباطاً وثيقاً . . فلا بد أن يواجه الكـاتب اكثـر من صعـوبـة . . من أجـل أن يمسـك برؤ ية الفنان واداتـه . . واستخـدامـاتـه . . وهكـذا لابد من توظيف أكثر من رمز يسـاعـد على تصـاعـد الافعـال وردود الافعـال واستمرار تصارعها للوصـول الى الـذرى التي تتحـدد قيـاساتها بصورة طبيعية دون أن يتقدم احدها على حساب همود الأخر . . وسكونيته .

ولعـل من أكثـر «الـرمـوز» نجاحاً . . والتي افاد منها الكاتب فنياً توظيف الطقس ليقف بصـورة متقـابلة مع الـذات الأنسـانيـة . . بحيث تتحـول الحـرارة القـاتلة . . والغبـار الخـانق وارتحـال الغيوم المحملة بالمطـر . . الى معـادلات موضوعية . . تعكس . . وبطريقة بعيـدة كل البعـد عن المبـاشـرة والنقـل الجـامـد . . خراب الحيـاة الـداخليـة لأنسـان تلك المـرحلة . . بحيث يقف الطقس والانسان جنبـا الى جنب . . وكأن احـدهما يكمـل «المنولوج» الكئيب الذي بدأه الآخر . . وحين تصل حالة الصمت . . والدمار ذروتها الفاجعه ويفقـد الانسـان القـدرة على تجسيـد تعقيـدات الواقع . . وتتعطل الافعـال في داخله تأخـذ الطبيعة على عاتقها هذا الدور . . وتنهض بـه . . بحيث تصبـح . . وفي اكثـر من فصـل من فصـول الـروايـه

الشخصيــة الاولى التي تتمحــور من حولهــا كل اخفــاقــات . . وطمـوحات البشر . . إنها الشخصية الأكثر تحريصاً على المقاومه . . والانقلاب على الواقع المتخلف

وفي مقـابلة الـرموز التي استخلصها الكاتب من الطبيعة . . أفاد من تشكيـل بعض الحيوات لبشر يمتلكون حصوصية السلوك . . وعاديه الحركـه . . والفعـل . . واستطـاع أن يوظف تلك الحيـوات كرمـوز تعـري «كـاركتيرية» تلك المرحلة . . وكوابيسها في ذات الوقت . . حيث تبر ز الى المقـدمـة شخصية الرجل ذي النظارات السوداء . . وسيـارة «الفـوكس واكن» لتكون قناعاً للقوة المتخفية . . والتي تحرك كل شيء باتجـاه مصـالحها . . مستخدمة لذلك قوة الاقطاع الجديد والقـديم في آن معـاً . . والمتمثل بشخصية «داغر» وقوى البرجوازية التي فقـدت الكثـير من امتيـازاتهـا . . وتحـاول جاهـدة أن تقوم مرة أخـرى ويمثـل رمـزها «حامد بك» يضاف الى جميع هولاء «نوري» رمـز السلطـة المستبـدة . . وتقف في قبـالـة هذه الـرموز السوداء . . الـرمـوز المشرقـه التي تتمثل بـ «علي حساني» المناضل الذي يمتلك القـدرة على مواجهـة الضغـوط بهدوء والمؤمنه بانتصار المستقبل . . وكذلك «محسن» و «وليد حامد» و «حميد العطار» و «اسماعيل كريم» و «جبـار صحن» و «سلمان عاشـور» و «عامل كازينو الشعب حسين كاظم» وتقف بين هاتـين القـوتـين المتصـارعتـين . . واللتـين تمثلان العمـود الفقـري لنمـو الافعـال في الـروايـة . . وتضادها . . الرموز المستلبـه . . والمتـراجعة متمثله بـ «حمزه سالم» المناضل المحبط الذي يترك موقعــه بين رفــاقــه . . وينحــاز بانتهــازيــة مخجله الى صف اعــدائــه . . حالمـاً بالـزواج من «سلوى» ابنـة «داغـر» الاقطاعي والمهـرب . . وعــامـل مقهى «داغر» الذي يستسلم لقدره . . ويثقل واقعــه باستســلام مهـين . . ليعطي صورة مغـايـره لما ترقي اليـه شخصيـة «حسـين كاظم» اين طبقته عامل «كازينو الشعب» والذي يحول كل كلمــة . . وكــل حركـــه يأتيهـــا . . الى اشــارة تمرد . . ورفض . . ومقاومه ولعل من الرموز التي استخدمها الكاتب ـ إضافة الى شخوصه التي مثل كل منها «قناعاً» لحياة متكاملة تقف وراءها ـ استخدامـه لظاهرتي تهريب «الشاي» وانقطاع «التيار الكهربائي» كرمزين حياتيين وثيقي الصلة بتركيبة الواقع المعالج بطريقة الفن. «فـالشـاي» مادة ثانوية في حياة الأنسان . . ولكن الكاتب يحوله الى مادة أسـاسيـه لاتقـل أهميـة عن «الخبـز» من خلال مفعوله المثبه . . وأزاء حالة الخدر التي تحاول السلطة أن تفرضها على الجميع . . فأن غيـاب هذه المـاده . . يحقق هدفاً مطلوباً أساسا من قبلها . . اضافة الى عامـل الـربـح الـذي يحققه اعوانها . . ليكونوا أكثر حرصاً على حمايتها . . واستماتة في الدفاع عنها:ـ

امـا انقطـاع «التيـار الكهـربائي» فيحقق ايضا هدفين أساسيين آخرين الاول تحريـر كل شي تحت خيمـة الظـلام المضـروبـة فوق العيون . . والثاني هدف تيئيسي . . حيث تبدو كثافة ذلك الليل من الوحشية لدرجة لايجرؤ أحد أن يحلم مجرد حلم في أن تنبثق عن ذلك الجـدار الاسـود ولـو فتحـة بحجم ثقب الايرة ينفذ من خلالها أوهن خيـوط الضـوء وفي تقـديـري أن الكـاتب قد نجح الى حد بعيد في توظيف جميـع شخصيـات الـروايـه توظيفـاً رمزيـاً . . مثل نجاحه في استخـدام ظواهـر الطبيعـه . . وتحـويلهـا الى «شـاشة» تشاهد من خلالها بوضوح مالم نره في الحركة العادية للبشر . . وللأشياء .

●●●

٣ ـ الوعي الطبقي :

تنحصـر الفتره التاريخية . . والتي تجري فيها أحداث الرواية بين «ردة تشـرين» والأيـام التي سبقت «ثورة السابع عشر/الثلاثين» من تموز حيث شهدت هذه الفترة تعقيدات سياسية . . واجتماعيه بالغة الاهميه فبعد واد «ثورة رمضان» إنحرفَ كل شي عن مساره الطبيعي وبـدأت ـ على الصعيـد السياسي ـ حملة ارهاب مدمرة ضد القوى القـومية التي قادت تلك الثورة . . ونفذتها . . من خلف انعكاسات اجتمـاعيـة بالغـة الخطـوره . . كان من الممكن لو استمـرت أن تجرد الانسان فوق هذه الارض من شرط انتمائه لها . . وتجعله يدير ظهره لِقضـايـاهُ المصـريـة . . وقـد استطاع الكاتب ان يجسد لنا اكثر من نمـوذج يطـرح لنـا من خلال ممارسة افعاله اليومية . . وانماط سلوكه الحيـاتي . . عمق المـؤثـرات الفـاجعـة التي خلفتها تلك الفترة . . والتي راحت تهدد بخلق نمـط معقـد من انـماط السلوك يتـوزع بين اللاابـاليـه عنـد عامـل مقهى «داغـر» والعبثية عند «فاضل» الذي يكتب الشعـر . . ويحلم بغـزو العـالم . . والهروب من مواجهة الواقع كما هو عنـد «اسـماعيـل كريم» الذي يبيع العالم الذي لايمتلك منه شيئاً مقابل «ربع عرق»

من الناحية الطبقية فقد افر زت تلك المرحلة علاقات اقتصادية واجتماعيـة جديـده . . فالا قطاع الذي خسر آخر المواقع المتبقية له بعـد «ثـورة رمضـان» عاد مرة أخـرى . . ولكن بوجـه جديد . . إنه يمتلك الآن التقنيـات الحـديثـة المستخـدمة في الزراعة . . بدءاً من «مـاكنـة المـاء» و «جـرار الحراثة» وانتهاء «بالالة الحاصده» وهو الآن مهيأ بأن يستغـل الفـلاح الاعزل الذي لايمتلك غير قوته الجسديه الى ابعـد الحـدود ـ كما انـه راح يمـد نفـوذه الى المـدينـة ليقضي العقارات . . والمتاجر . . والمقاهي كما هو في حالة الاقطاعي السابق والـلاحق ايضـاً «داغـر» . . وقد ساعد امتداد نفوذ الاقطاعي تجاريا الى المـدينـة . . على انحسـار «برجوازية المدن» وفقدانها الكثير من مواقعهـا التي ظلت تحلم باستعـادتها كما هو الحـال مع «حامد بك» وهكـذا يؤكـد لنـا الكاتب مرة أخرى قدرته على رصد تلك المرحلة رصـداً علميـاً . . وفنيـاً . . مما جنبه تحميل شخوص روايته مالاقدرة

لهم على احتمـالـه . . وقـدمهم ضمن حجمهم الطبيعي باستثنـاء بعض التحـويـرات البسيطـه التي يتطلبهـا تكنيـك الـروايـه . . وضرورات البناء .

ولمـا كانت الطبقـات ضمن الـتركيبـه الاجتماعيـه . . وخـاصة الطبقـات «العليـا» غير محددة المعـالم . . لعَدم ارتكازها على نظام طبقي ثابت . . وتحـويلهـا باستمرار من شكل الى اخر صعوداً . . او هبـوطـاً . . لذا فأننـا لانستغرب انحياز العديد من ابنائها الى صف الطبقـات المسحوقه . . ويتمثل ذلك بـ «محسن» ابن اخ الاقطاعي «داغـر» والـذي انحـاز الى جانب الفـلاحـين ضد عمه . . ووقوف «وليـد حامـد بك» الى جانب قضـايا الجماهير المسحوقه . . ورفضه لمجمل تفاصيل العالم الذي يعشعش في عقلية ابيه «حامد بك»

وفي شخصيـة «حميـد العطـار» يؤكـد الكـاتب حقيقـة التواصل النضـالي بين الأجيـال . . والغاء الحدود الفاصلة بين جيل وآخر فيما يتعلق بالكليات وتأكيد وجهات نظر محدده . . فيما يتعلق بالجوانب الجزئيه .

إن سيطـرة الكـاتب على قيـادة هذا الخليـط الـلامتجـانس لمعظم الشخصيـات ووضعها جميعا في ثورة الصراع . . واطلاق افعالها من اسـارهـا لتأخذ مدياتها الطبيعية . . لايمكن أن يتحقق . . لولم يعي الكـاتب وظيفتـه كمبدع اولاً . . وكانسان عاش قضايا الاخرين . . والتحم بها . . وعـانى من نتـائجهـا ثانيـا . . مما جعله يمسك بادق الخيـوط التي يتطلبهـا نجـاح عمله . . وأن يحقق التوازن المطلوب في عملية الصراع تلك .

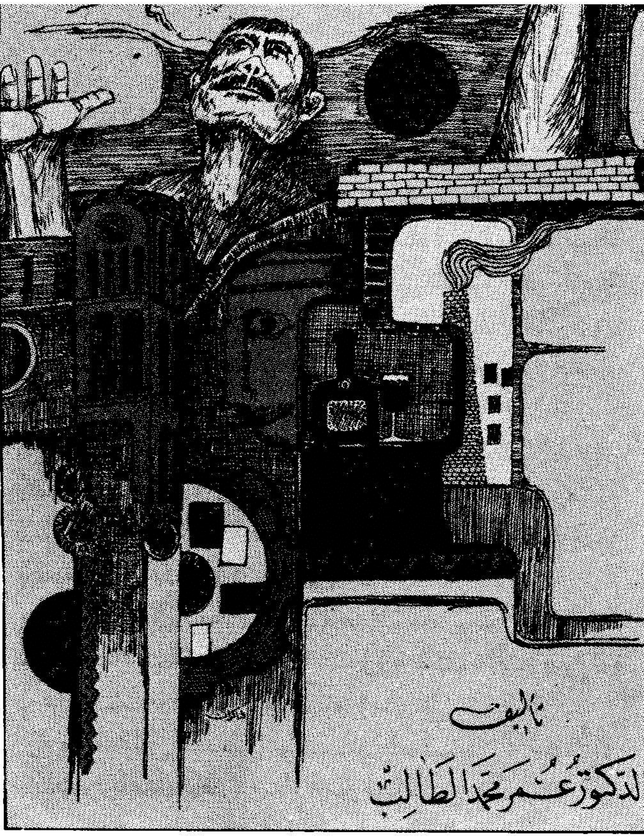
●●●

٤ ـ ملاحظات جانبية :

لايخلو أي عمل ابداعي . . مهما كانت قدرة مبدعه . . من بعض نقاط الضعف . . والتي تتجسد في الاداة الفنية . . واضطرابها . . او عدم الـسيطـرة على المـوضـوع . . والسقـوط في التشتت . . او الانشغال بمعالجة مسائل جزئية . . والتوقف عند امور صغيرة اطول مما ينبغي وبالرغم من ان رواية «ربيع في صيف ساخن» قد سلمت الى حد كبير من جميع ماأشرنا اليه . . إلا أننا وجدنا بعض الثغرات التي كان بامكان «المؤلف» أن يتحاشاها . . لولم يلزم نفسه في بعض الفصـول بجغـرافية الارض . . وحدود الزمان بدرجة حاده فبالرغم من اننـا نؤكـد بأن يمثـل العمـل الأبـداعي خارطته الطبيعية على الارض . . وأن يأخـذ حدوده الـزمنيـه على خارطـة التاريخ الا اننا لسنـا ملزمـين بالضرورة . . ولدوافع فنية . . وابداعية ان نسمي كل شيء باسمـه . . وتعطى لكـل وجه تجاعيده . . وسماته . . وخطوطه الواضحة . . إن «المحلية» في الابداع سمة يؤكدها جميع النقاد ومالم ينطلق المبـدع من موطىء اقـدامـه . . وينبثق من بين النـاس الذين ينتمي اليهم حياة . . وشعورا . . تاريخا . . ومعايشة . . لايمكن أن يقـدم لنـا نموذجه المتفرد . . وهويته البالغة الوضوح . . كما أنه يظل غير قادر على أن يمنح «نموذجه» سمته الأنسانيه من خلال معاناته الـذاتيـه المتحده بذوات الاخرين . . وكم كان يودنا لو ان «المؤلف» تحاشى الكثير من الاشـارات الـواضحـة . . والفقرات المباشرة . . واستبـدال ذلك بدلالات تشير . . ولاتؤشر . . توحي ولاتشرح . . ولـو حقق ذلـك لأعطى لفعلهِ بعـداً ينفلت به من «محليتـه» كاطـار مصغر . . وانطلق به الى افقيه «القومي» و«الأنساني» . . بطريقة اكثر امتدادا . . واعمق تأثيراً . . بالرغم من توفره على ذلك بهذه الدرجة او تلك . .

كما أن «المؤلف» . . والذي اظهر قدرة متميزه على إدارة «الحوار الخارجي» والذي اقترب به كثيرا من روح «الدراما» والتي تجسدت في نهايـة كل فصـل من فصـول الـروايـه بالوصول الى ذروة جديدة وضمن حدث متنام باستمرار . . كان في بعض الاحيان يتدخل . . ليقطع الطريق على المتحاورين . . حيث نحس بأن هناك الكثير قد تبقى والذي يمكن ان يقال . . وربما كان مرد ذلك تخوف «المؤلف» من ان يفقـد السيطرة على توجيه الأحداث وجهتها الطبيعية . . ان التـدخـل المبـاشـر من قبـل «الكـاتب» قد يكـون مبرراً في بعض الحـالات . . وقـد لمسنا ذلـك في اكثر من موقـع في الـروايـة . . وباركناه . . ولكننا لم نكن الى جانبه في بعض المواقع .

واخيرا نصل نقطة أساسية في اختلافنا مع «المؤلف» وهي تتمثل في نهايـة الـروايـة . . وكم كان بودنا . . لو تنبه الى انه قد وضع نهايتين للروايـة في آن واحـد . . وكنـا نطمـح لو انه اخذ بالنهاية الأولى . . دون الثـانيـة . . لقـد مات «حـامـد بك» الـرمز الاخـير لرجعية السلطـة . . و«داغـر» العكـازة الثـانيـة للسلطـة توشـك ان تلفـظ انفاسها . . وتنتهي معها السلطة بأكملها . .
وامـام ذلـك كان بامكان المؤلف ان يجعل الاقدام التي كبلت طويلا ان تبـدأ ارتحـالهـا باتجـاه المستقبـل . . ولكنـه وبـدلا من تحقيق هذا المعـادل الفني اقحم على الـروايـة العبـارة التي اتخذها عنوانا لها . .
وبالرغم من انه كان يرمز بذلك الى الانتقال الى مرحلة جديدة . . ظلت تنمـو . . وتتصـاعـد تحت ضغـوط المـرحلة التي عايشتهـا الـروايـة . . لكنها جاءت في تصورنا منفصلة . . ومقحمة اقحاما . . واضحـا . . ولكن . . ورغم هذه الثغـرات البسيطـة . . فقد جعلتنا الـروايـة نقف امـام «كاتب» يحرص باستمرار . . ان يحقق صوته . . وخصوصيته في تناول موضوعاته . .
ولمـا كان هذا هو عمله الـروائي الاول . . فقـد منحنـا الثقة . . بانه سيكـون اكثر نجاحا في اعماله القادمه .



انسان الزمن الجديد ومشكلة البناء الروائي

عبدالاله عبدالرزاق

أتـذكـرّ في نهاية فترة الستينات، وبعد أن هدأت حجدة التدفّق وفورة الحماس التي كانت تحدّ من ابداع الكاتب في التعبير عن حركة الواقع الموضوعيّ ومتغيّراته واعتماداً على مسوّغات الابداع الصحيحة. كنّ نجد صعوبة في المجازفة بطرح قصص أوروايات تنهج نهج الاعمال التي تلتزم البناء التجريبيّ ضمن سياق تقنية تتوخىٰ الجدّة الى حدّ الاغراب والتطرّف. ولقد بلغ الأمربكتّاب تلك المرحلة الى الركون الى الحذر في تناول شكل روائي يقوم أصلاً علىٰ المنلوج الداخلي، أو الاعتماد علىٰ اللغة فحسب من خلال جمل طويلة تتّسم بالغنائية المقصودة بالاعتماد وأيضاً علىٰ المفردة الدالة الموحية. لقد كان الاقدام على إنجاز مشروع ابداعيّ كذا صفته ـ بعد فترة التجريب والسّتينيّ مع ما رافقها من حماس وغلوّ ونزق أحياناً ـ يُعَدُّ نوعاً من المغامرة غير محسوبة نتائجها.

أتذكرّ هذا وأنا أفرغ من قراءة رواية متعبة ـ بكسر العين ـ للدكتور عمر محمد الطالب (انسان الزمن الجديد) والذي عرفناه باحثاً وناقداً جيدّاً.

وبالرغم من المقدّمة القصيرة التي شاء الكاتب أن تلقي شيئاً من الضوء علىٰ الرواية الاّ أنها لم تحاول سوى تقديم تفسير أوليّ مبتسر ومجانب لفن الرواية ولا يخدم مهمّتها، والذي يُخيّل اليّ أن الكاتب كان يدرك سلفاً انغلاق الرواية لذلك فهو محتاج لبضع اشارات تفسّر وتوضّح فقال باختصار: انّ القسم الاول من الرواية ولد في زمن النكسة ووُلد القسم الثاني في زمن محاولة اغتيال الثورة الفلسطينية. ويؤكّد المؤلف لقارئة بأنه اعتمد في كتابته للرواية على الشعر وما هو أقرب الى الشعر اعتماداً على ذاكرة تحتفظ (بالعديد من المقطعات والكلمات والجمل الشعرية عَبْرَ قراءة طويلة للشعر. .) وبغض النظر عن موقفنا تجاه هذا التعريف غير المسوّغ وغير المألوف لاسرار صنعة الرواية الاّ أن القراءة الاولية الفاحصة لاتجد ما يدلّ على سلامة منهجية الرواية اعتماداً علىٰ الاوليات التي ساقها المؤلف في مقدّمته القصيرة.

ان الرواية تقوم على عدد من الشخصيات متباينة العواطف والمشاعر والاستجابات ضمن سياق حدث بطيء لايقع في الزمن الحاضر وانما هي احداث تستعاد بمنلوج طويل يتوزّع علىٰ عدد من الشخصيات. والاحداث لاتبدو مهمة انها محض علاقات شخصية محكومة بالعواطف وتقترب احياناً من حالات الشذوذ والمبالغة في السلوك فلا مانع من أن تحب (أميرة) شقيقة البطل (هادي) اكثر من رجل مثل شريف وثامر وأن يحبها اكثر من واحد. ولا مانع من أن يحب شقيقها البطل (هادي) اكثر من امراة ويحلم بأكثر من واحدة. . تثقله أزمات شخصية أكثر مما هي أزمات واعيه تتعلق بهمّ قومي والطموح الذي اجتهد الروائي أنْ يجسّده في بطله لكنه لم

يتحقق أبداً ـ مع الاسف ـ حتىٰ تنتهي حياته منتحراً.

اذن فرواية (انسان الزمن الجديد) تطمح أن تؤسّس لها طريقة تعتمد على البناء القائم على المنولوجات المباشرة وعلى خاصية اللغة القادرة على احتواء مثل هذا البناء. لذلك كان القسم الاول من الرواية يقوم على اصوات عدد من ابطال الرواية (أميرة هادي. شريف. زباله. ثامر)

هذه الطريقة سليمة من الوجهة النظرية وهي تذكرنا برواية فوكنر (الصخب والعنف) وبرواية نجيب حفوظ (ميرامار) وغيرها من الروايات فهي ليست جديدة علينا. غير أن المؤلف لم يحسن استخدام مثل هذه الطريقة لسببين:

الاول: اغراق مونولوجات الشخصيات هذه بجمل طويلة مليئة بشطحات تأمّلية قد لايحتملها بناء رواية معتمدة أصلاً علىٰ لغة منحوتة ومتشنجة احياناً. وهذان انموذجان لمثل هذه اللغة:

(اواه ياوحدتي المسوّرة لومنحتني الصفاء.. لوجلستُ في ظلالك.. أجدل ضفيرة السأم أشنق فيها نفسي... الخ*.

(انتحرت جميع الرغبات في أعماقي غير رغبة الصلب في عينيه.. نوافذي مصلوبةٌ الأهداب دائماً.. في انتظار أن تصلب في عينيه بذور الغرور في وجهي..)**

ولغة مثل هذه اساءت الى بناء الرواية لالانها أضعفت من حركة تنامي الحدث وحيويته فحسب وانما لانها ألحت على متابعة التفاصيل التأملية الخارجية دون النفاذ الى الاعماق الحقيقية للشخصيات والسبب الاخر عدم قدرة الروائي على فرز شخصيات ذات ملامح مختلفة تبعاً لتباين المواقف واحتدامها وطبقاً لاشتداد الصراع وتوتر المواقف. لقد بدت الشخصيات هامشيه ومتطابقة مع بعضها بشكل صعب علينا التمييز بين شخصية وأخرىٰ.

لقد بدت حواراتها الطويلة وكأنها حوار واحد لشخصية واحدة ولأنّ الحوار موضوع على أساس التأمل البحت ـ وقد أشتركت به أغلب الشخصيات المهمة ـ فقد خلا من الحسّن الدرامي الفاعل والمؤثر في سياق بناء الرواية. ولأنّ الشخصيات تتلبس همٌ شخصية واحدة كما ذكرنا فقد بدا الحوار المصنوع وكأنّه حوار واحد يجري على لسان الكاتب ان القسم الاول من الرواية لم يعد قادراً على أن يشخص طموح الكاتب في أن يكون قد كتب مشروع رواية يعبرٌ عن حالة العذابات النفسية للشخصيات التي كانت تعاني من وطأة النكسة وقت حدوثها. فقد تعددّت الشخصيات كما ذكرنا ـ وتعدّد الحوار وتداخلت المواقف والاحداث على قلتها غير أنّ هذا لم يدفع بالرواية لان تتميّز بشخصياتها وحواراتها كما لم يدفع بها لان تمضي في نموّسليم. لان التطابق في كل شيء احال الاصوات الكثيرة الى صوت واحد أو صوتين في أقل تقدير، وبالتالي أفقدنا أهمّ خاصية في الرواية وهي الشخصيات، فالتماثل بينها لم يحدثهٌ سوىٰ هذه المنلوجات المتشنجة القائمة عبرْ صياغات لغوية حادّة ومستفزّة ومليئة بالاستعارات والمجازات والجملة الطويلة بما أفسد البناء الروائي وأساء الى حيوية الاحداث. ويكفي القاري أن يراجع أية صفحة من الرواية ليجد نماذج لاحصر لها من الصياغات المصنوعة قسرا والتي لاتضيف أية قيمة جمالية أو تقنية الى الرواية.

لقد أراد الروائي أن يكون القسم الاوّل من الرواية من حيث البناء بمثابة مدخل يفسّر ما غمض من علاقات خفية تربط بالبطل الرئيسي للرواية (هادي).

غير انّ عيوب البناء الروائي أضاع علينا فرصة التعرف على أعماق الشخصيات وتفاصيل حياتها، كما أضاع علينا المعرفة المطلوبة للشخصية المحورية (هادي) باعتبار أنّ تلك الشخصيات شكلّت ـ كما يفترض وهو مالم يتحقق كما رأينا ـ اضاءة لشخصية (هادي).

وفي القسم الثاني والذي هوعبارة عن منلوج كامل للشخصية الرئيسة (هادي) ضمن ساعات محدّدة من يوم يبدأ في الساعة السابعة صباحاً وينتهي بعد الثانية عشرة ليلاً. هذا القسم يتميّز باستخدام حسن للتقنية الفنية. فاللغة ـ تجنح نحو البساطة الى حدّ ما مبتعدة عن الصياغات المتكلفة والمنحوتة. ويبدو أنّ الكاتب قد نجح في استخدام أكثر من صوت واحد واحيانا ثلاثة أصوات قد دفع به الى الاستعانة بلغة هادئة تتوخىٰ كشف الاعماق السرية للشخصيات، أو التعليق على أحداث وتفاصيل خارجية تحاول أن تضيء مثل هذه الاعماق المعتمة. ففي الفصل الاول من هذا القسم في ساعة اليقظة الاولى مع دقات الساعة معلنة السابعة صباحاً.. يكون ثمّة ثلاثة أصوات (هادي) وحبيبته والساعة ثم الصوت الآخر جدته التي تنادي عليه ليستيقظ تتداخل هذه الاصوات باصوات أخرى لشخصيات سبق أن عايشها في الغربة في بنسنون في احدى المدن الاوربية. وتتحرك فصول هذا القسم تحركا هادئا ليناً. وسلمياً من كل عيوب البناء التي رافقت القسيم الاول من غير تهويل واستطرادات لغوية أوصياغات غير مجدية.. وتتجمع لدينا تفاصيل واشارات كثيرة من حياة (هادي) فنتعرف على حياته في الغربة وحياته في الوطن.. نتعرف علي علاقاته واندحاراته حتى لحظة اليقظة في الساعات الثلاث التي اعقبت نهاية ليلة ذلك اليوم... حين يطمئن البطل بأن ثمّة ساعات جديدة ستجي (حبالى بثورة تشرق في أفق) الوطن..

ويصنع المؤلف هذا التأريخ الفاصل الذي نعرفه جيداً لتنتهي الرواية بصمت في شباط ١٩٦٨. انتظاراً لثورة السابع عشر من تموز..

عبد الاله عبد الرزاق

* ص ١٢

** ص ١٥

«الشرارة» قدحت بصيصاً ولم تشعل لهيباً

علي مزاحم عباس

(١)

عرضت فرقة البصرة للتمثيل مسرحية «الشرارة» لمعد الجبوري خلال الموسم الحالي، ثم تبعتها فرقة بابل للتمثيل بعرض المسرحيه ذاتها. وكان يفترض، ان تقدمها الفرقة القومية للتمثيل ايضاً فقد جرى التدريب عليها وقطعت شوطاً بعيداً، الا ان اشكالات انتاجية وادارية بددت بقسوة بالغة الحلم الذي كان يراود مخيلة الفنان شفاء العمري بتقديم نفسه مخرجاً قديراً بعد أن وضعت في متناول يديه امكانات بشرية وتقنية وفنية افضل من الامكانات التي تعامل معها في محافظة نينوى حيث عمل لسنوات طويلة بجهادية تبعث على التقدير. وهكذا اضطر العمري على لملمة اوراقه ليقدم المسرحية على يدي فرقة نينوى للتمثيل التابعة هي الاخرى لمؤسسة السينما والمسرح، في مدينة الموصل بدلاً من العاصمة.

ان التقليد الذي دأبت مديرية المسارح على انتهاجه بتقديم المسرحية الواحدة من قبل ثلاث فرق او تزيد مرة واحدة وفي موسم واحد، انما هو تقليد غريب لا ينسجم ـ باي حال من الاحوال ـ مع صيغة الاحتراف المسرحي الذي اعلنت المديرية مراراً عن تبنيه، وادعت انها ساعية لترسيخه!

(٢)

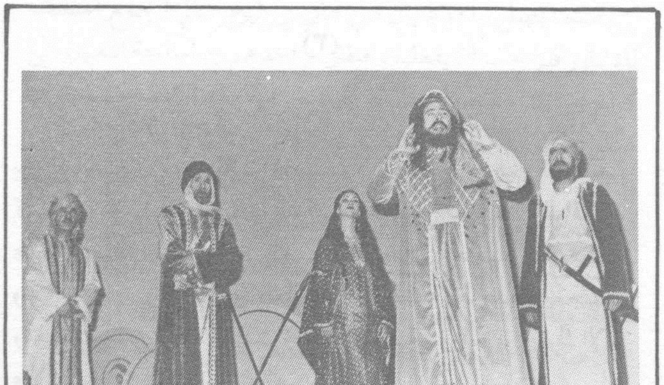
مرة اخرى يحاول الشاعر والكاتب المسرحي معد الجبوري في «الشرارة» ان يطرح فنياً شخصيات واحداثاً تاريخية في علاقتها بالحاضر. فقد سبق له وان عمد الى ذلك في مسرحيتي «آدابا» و«شموكين». وثمة نقاط تشابه كثيرة في المسرحيات تغري على عقد مقارنة بينها، أرجو ان اتمكن مستقبلاً من مناقشتها.

يأخذ المؤلف بايدينا الى ايوان كسرى يوم كان يحكم العرب بواسطة النعمان بن المنذر الذي نصبه ملكاً على الحيرة، ليفجر في المشهد الاول الصراع بين الشخصيتين الرئيسيتين كسرى والنعمان. ففي مجلس الملك الفارسي واثناء تناول الشراب، يفاخر النعمان باخلاق العرب مما يزعج كسرى. وقد حاول النعمان التخلص بلباقة من الاحراج، الا ان تدخل زيد بن عدي يزيده انزعاجاً. ويتباهى كسرى، رداً على النعمان، بحضارة فارس وقوتها العسكرية ويسحب عن العرب اية خصلة حميدة، فهم في نظره بدو يفاخرون باكرام الضيف والحسب والنسب. وتزيد زوجته الملكة ماريا النار اضطراماً. غير ان كسرى بعد انصراف ضيفه يقول عن آراء النعمان:

«هي أقوال لاغير
فماذا يمكن ان يفعل
لوجرب ان ينطح
هذي الصخرة»

ويعني بها العرش. وهكذا تتحول المنادمة الى صراع مبعثه اخلاقي ـ ذاتي وان لبس لبوس التفاخر بالقوم. وهو صراع لم تسبر اعماقه. لقد حاول المؤلف ان يسلط مزيداً من الضوء على اسباب اشتداد الصراع بين الملكين فيرده الى دوافع ومصالح فردية فان زيد يوغر صدر كسرى بدافع الانتقام لمقتل ابيه على يدي النعمان وطمعاً بعرش الحيرة. وماريا تهدف الى فتح باب جديد من العداء ضد كسرى انتقاماً لسبيها على يدي كسرى ومقتل حبيبها فصارت تحسن انها مجرد جارية مسبية.

ويتوسل كل طرف لتحقيق مآربه بوسائله الخاصة، فزيد يقترح على سيده ان يمتحن اقوال النعمان بالافعال، بان يطلب اخته



الفرعاء لتجدد ايامه، وهويدرك انه سيمتنع إباء وأنفة . وماريا توافق على اقتراح زيد مكرهة. وهي تخشىٰ ان يحين يوم يذيل فيها شبابها وينصرف عنها مغتصبها! ان الحيلة التي اخترعها زيد تتطلب - كما يخيل لي - عناية اكبر في تصوير شخصية كسرى ليقتنع به . ولكن المؤلف بالرغم من عنايته بالعالم الداخلي للشخصيات، وبتحديد ادق، بدوافعها الذاتية، لم يتعمق كثيراً في سيكولوجيتها. فقد اهتم بالحدث او الفعل الخارجي الذي لم يلتحم فيه الذاتي والموضوعي . وكانت المشاهد القليلة التي حصل فيها ذلك شاحبة ولم يستثمرها الى اقصى مداها ان لم تكن سبباً في ضعف البناء الدرامي . من ذلك: ان زيد بن عدي في سبيل اقناع كسرى بامتحان صدق ولاء النعمان يصف له جمال الفرعاء الباهر، فيقول عنها:

«أصيلة جد وكريمة خال

حسن ونسب

وذكاء ووفاء وأدب»

فان أول يتبادر الى الذهن ان كسرى الذي كره تمسك العرب بالحسب والنسب، سيثور على زيد لانه امتدح - ضمناً النعمان اخا الفرعاء! ومن اجل ان يخبرنا المؤلف عن دولة كسرى المنخوره من الداخل، يأخذنا الى حانة يسكر فيها الجنود هرباً من الهموم والاحزان. وهناك تغلت الألسن من عقالها فيتحدث السكارى عن مظالم كسرى وحروبه التي لم يجنوا منها سوى العذاب والخراب. ويظهرهم - وهم الذين لم نرهم في مشاهد سابقة - مطلعين على خفايا الصراع . يعرفون ان زيد يتقرب من كسرى للايقاع بالنعمان، وهذا يطمع بالخروج من اسر السلطة الفارسية! ثم لانرى امتداداً مؤثراً لهذا المشهد الهام. ولعل ذلك يرجع اصلاً الى الاهتمام الزائد الذي اولاه المؤلف للشخصيات الرئيسة حتى انه لم يستثمر درامياً الشخصيات الثانوية. واذا كان هذا الحكم يصح - من وجهة نظري - على الجنود الفرس لدرجة كبيرة، فانه يصح لدرجة أقل على رجال النعمان باستثناء شخصيتي هاني وحنظلة .

(٣)

ويجتمع هاني برجال النعمان في غيابه - لمناقشة المشادة الكلامية بين الملكين. فهو ثائر غاضب لان «علج العجم» كما يصف كسرى، يريد من العرب التنكر للجار ومنع الضيف. والواقع ان هذا «العلج» اراد تحقير العرب من خلال احتقار اخلاقهم وتقاليدهم. وتكون ردود افعال الرجال مختلفة. فاحدهم يعجب، واخر يتوجس شراً، وثالث يخاف العاقبة، ورابع يرى ترك الامر والاكتفاء برد النعمان لان العرب المشتتين لاقبل لهم بكسرى. اما هاني فيدعوهم الى التفكير لان في تقريب كسرى لزيد مايريب، ويحث على جمع كلمة العرب ويحرض قائلاً ان كسرى يريدهم ان يكونوا «اتباعاً له

موتى، اذلاء

بلا كيان

يريدان يطبق كفيه على ديارنا

يحلمُ أن ننقاد خائعين طائعين

فيتخذ الرجال قرار المقاومة، ومازال النعمان غائباً. وفي هذا المشهد الحافل بالتوتر الدرامي المشديد موضوعية معقولة برز فيها المؤلف في تصوير الشخصيات خلافاً لما ساد في معظم اجزاء المسرحية. والمشهد يتيح - من ناحية آخرى - فرصة مبررة وطيبة لتعميق البعد الاجتماعي - الموضوعي لما له من اهمية في تفجير الصراع وكشف عوامله وشروطه، الا ان المؤلف لمح تلميحاً سريعاً في اشارته لاهمية التفكير والتدبير وتشتت العرب ونزوعهم الى التحرر من قبضة فارس. كما ان المشهد يحفل بامكانية درامية واضحة لم يستثمرها المؤلف بجعل النعمان بصفته بطل القضية حاضراً وفاعلاً .

(٤)

يبدو لي ان المؤلف قد حبك قصة المسرحية ببساطة ووضوح وبشكل تقليدي لاغبار عليه، غير انني اظن ان ثمة نقاط ضعت إعتورت بعض تفصيلات الحبكة. فزيد وماريا يقنعان هامرز الذي امره ملكه بجلب الفرعاء، ان يدعو النعمان، بحجة رغبة مولاه للتشاور معه، من غير ان يفاتحه بشأن أخته. وحين يساور الخوف هامرز خشية ان يبطش به كسرى، يقنعه زيد بان الملك سيرى تصرفه دليل تدبير ودهاء وليس خروجاً على اوامره. لقد تراءت لي هذه الحجة غير متماسكة فنياً. والاحداث التالية تكشف عن ذلك. اذ ان كسرى الذي فاجأته زيارة النعمان الثانية لم يحاسب هامرز او يخفر له. كما يخيل لي ان اللقاء الثاني بين الملكين، والذي أميل الى دمجه باللقاء الاول والاستفاده من عنصر السرد، يفترض ان يكون له وقع الصدمة في حين ان كسرى قد تنبه له متأخراً. وما يشجع على هذا الافتراض ان الصدام بين كسرى والنعمان لم يبتعد كثيراً عن اطاره الاخلاقي، فقد اثار كسرى مجدداً الحديث عن الكرم العربي، ثم يتذكر انه طلب الفرعاء. فيستنكر النعمان بشدة طلبه، لانه يأنف ان تصير اخته خادمة. ترى هل كان النعمان الذي هو- في وجه من الوجوه - خادم لكسرى، يرضى ان يصاهر كسرى؟ احسب ان هذه الفرضية واردة بحكم طبيعة العلاقة السياسية، علاقة تابع ومتبوع .

(٥)

وقبل ان يتوجه النعمان الى كسرى تلبية للدعوة التي حملها هامرز، تدعوه الفرعاء الى التريث :

«فمن الحكمة
ان ننظر أبعد مما جاء به هامرز
هو كسرى
ويظل كما تعرفه
لاعهد ولا ذمة»

ان الفرعاء تبرهن على وعي كبير بطبيعة الحدث. ويؤيدها هاني في ذلك. فيظهر النعمان طيب القلب الى درجة السذاجة او الغفلة السياسية. ولايرى له خياراً آخر. فرفض الدعوة يعني تعريض فومة للغدر. فيتمنى هاني ان ينزع النعمان من صدره قلبه الطيب :

«فكسرى يحلم ان نبقى نتبعه
الانصبح سادة هذي الأرض»

ويبرهن هاني ايضاً على وعي نفتقد مثيلاً له في العمق عند النعمان، الذي يظل قلقاً ينهشهُ التساؤل اذا كان كسرى سيغدر به حقاً؟ فقد فكر مراراً بالتمرد ولكن خشيته من بطش كسرى بقومه يمنعهُ من الاقدام ويقرر عدم التراجع عن قبول دعوة لم يشاور قومه بشأنها. ويخاطبهم قبل سفره :

«انا لست سوى رجل فيكم ياقوم
ملكت بكم وعززت
انا فرد لاغير
وكلكم النعمان
واقول: لقد أن لكم
اتن تقفوا بوجوه ملوك الفرس
وآن تمردكم»

ويودع هاني أسلحته لتوزيعها على قومه اذا غدر به كسرى. ان هذه الكلمات الكبيرة التي تؤكد مدى ثقته بقومه، تجعلنا نسأل: لم اذاً كان يخشى التمرد ثم يطالب ابناء قومه به اذا لم يعد ملكاً؟ سؤال تبدو الاجابة عليه محيرة!

(٦)

وفي مجلس كسرى الذي يدخلهُ النعمان، لا يظهر الجو- لاول وهلة مشحوناً ضد الزائر. فكسرى يرحب به ويجامله. ويقدم له الشراب قائلاً :

«خذها صفراء معتقة
من عهد قبان
اشرب من اين لكم ياملك الاعراب
كهذهِ الخمرة ؟»

فيجد النعمان في كلام كسرى تعريضاً بقومه. ثم يتحرش به زيد وماريا. عندما يامر كسرى بالقبض على النعمان المتطاول عليه. فيحتد النعمان ويهدد زيداً بانه لوقبض له النجاة فسيلحقه بابيه. ويسب الملكة :

«يكفي يابنت ملك الروم
فلست هنا الاجارية مسبية»
بل ويسب كسرى :
«ستظل غبياً
ياهذا العلج الاجوف».

وبذلك يبدو النعمان راغباً في الموت، ساعياً اليه بقدميه. وتكون نهايته التراجيدية المؤسفة قتيلاً على يدي كسرى وزيد. وهنا يحضرني سؤال آخر: ألم يكن النعمان قادراً على انقاذ راسه والعودة الى دياره لشن الحرب؟ فهو لم يفاتح مسبقاً بشأن الفرعاء ولابد من التفكير والتشاور.. وغيرها من الحجج. ولكن يظهر ان للحقيقة التاريخية احكامها، فقد قتل النعمان على يدي كسرى، واظن ان هذه الحقيقة لم تلتحم جدلياً مع الحقيقة الفنية!

(٧)

عندما يصل نبأ الاغتيال الى هاني في اليوم التالي! يجمع اصحابه للتشاور فيما يجب ان يفعلوه. فيقترح احدهم رد اسلحة النعمان الى كسرى اتقاء شره (لم يوضح المؤلف أهمية هذه الاسلحة، وهل ان كسرى قد طالب بها؟) وتتكاثر الاقتراحات المستكينة الخائفة، ولكن الرأي الشجاع لهاني وحنظلة والفرعاء ينتصر أخيراً. ويهزم الفرس في معركة ذي قار بشجاعة العرب وخيانة شهر براز لسيدهِ لانظامه الى الروم وقد كان الاكثر اقناعاً ان يخون هامرز سيده لسيدة وقد خانه في ماريا. وليس شهر براز الذي اظهره المؤلف اكثر اخلاصاً وحرصاً على النصر من منافسه.

تتصف «الشرارة» بجو شعري شفاف ورقيق. وتنساب لغتها بسلامة ورشاقة بلا حشو او تطويل. وحوارها لماح يصل الى هدفه

مباشرة وعالجت مأساة سقوط النعمان. فكانت قيمينة باستخدام عناصر بصرية وضوئية تضفي على العرض المهابة والجلال. وتضيف رهافة اخرى الى شاعريتها الرهيفة ومادام المؤلف لم ينشغل بتجسيد بيئة العصر الذي اصطرعت فيه الاحداث والشخصيات التاريخية لانصرافه الى مقارنة اخلاقية بين الطرفين المتصارعين، فقد كان خليقاً بالمخرج الالتفات الى هذه الناحية باضفاء المهابة والجلال وتجسيد العالم الموضوعي باستثمار عناصر فنية ملموسة. واعتقد ان احد اسباب افتقار العرض للمتعة الفنية الرفيعة يعود الى إهمال هذه الناحية وقد كنت اتوقع أن أجد المخرج - كما عرفته في اعماله السابقة - قد طبع بصماته على العرض. النكهة الجديرة به والمميزة له. واحاله بجو وظف من اجله العناصر التي اعتاد الاهتمام بها. واعني بها تشكيلات الممثلين والديكور والموسيقى. ان الانطباع الذي خرجت به بعد مشاهدتي لعرض «الشرارة» ان شفاء العمري قد أهمل هذا الجانب، ولم يتعامل مع العرض بالجدية التي تليق به. فان الديكور الذي صممه الفنان ستار الشيخ والذي لايخلو من ابتكار، اتسم بالبساطة والتجريد، مما دفعني الى الاحساس بان خشبة المسرح كانت تشكو من فراغ كبير لم تملأه العناصر الاخرى فقد اكتفى، للايحاء بقصر كسرى، بنصب عدد من الاعمدة الاسطوانية المتفاوتة الطول. قام بتوزيعها على جانبي العرش

واحسب انه كان بالامكان التعبير عن ذلك بطريقة واغناء منظر القصر بديكور باذخ. ومما يعزز وجهة نظري ان كسرى ظل حياً جالساً على عرشه بينما جثت جنوده منتشرة امام عينيه فكان منظراً اذا مفارقة خاصة! ولازمت البساطة والتحديد منظر الحانه واروقة قصر كسرى حاول المؤلف استعمال الديكور بطريقة مبتكرة - بعض الشيء - فقد ظهر اطار بسيط لباب اومدخل حانه يرتقي اليها الداخل اوينزل منها على درجات، ثم اعاد استعمال الاطار نفسه بعد ادارة وجهه للايحاء باحد أروقة القصر واذا كان ديكور القصر والحانه بلا طابع فارسي خالص فان قصر النعمان مختلف في اسلوبه وطابعه العام. فكان اشبه بلوحة. ولوانه أجمل من الالوان القاتمة للمنظر الفارسي وكانت خليفة العرش على شكل اقراص متفاوتة الاحجام تقاطعت على بعضها الرماح وبنسب ضئيلة قياساً الى قامات الممثلين.

والانطباع الآخر الذي خرجت به يخص الموسيقى (اختيار وتنفيذ احلام خليل ابراهيم) فانها لم يحقق قيمة تعبيرية ذات شأن فكانت خليطاً اومزيجاً متنافراً من الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الشرقية، تنافر ايقاعها وايقاع المسرحية واذا كانت في مشاهد قليلة ومحدوده ادت عرضاً متيناً مقبولاً بعض الشيء عند اسهامها في تهيئة مزاج او الانتقال من مشهد لآخر الا انها فيما عدا ذلك بدت مرتبكة وحائرة.

ولقد بذلت اليانه جرجيس جهداً طيباً في تصميم ملابس الشخصيات الرئيسة من الناحيتين التاريخية والجمالية. ولكن لم تبذل الجهد نفسه في ملابس الشخصيات الثانوية او الكومبارس من حراس وجنود. ومن المؤسف ان تخسر الملابس الكثير من جمالها بتأثير الاضاءة (تصميم وتنفيذ غانم العبيدي ومحمد النمر) لغلبة الألوان الحارة عليها. مما يشير الى غياب التنسيق الدقيق مصممي الديكور والاضاءة والملابس. فخسر نتيجة ذلك كل طرف جزءاً من حقوقه.

(٨)

لقد سعي المخرج الى ادخال بعض ابتكاراته على اسلوب العرض محاولاً بذلك كسر الطابع التقليدي للمسرحية. ومما فعله في هذا السياق تجسيد بعض المواقف، وهي استفادة واضحة من التكنيك السينمائي والتلفزيوني، بدلاً من استمرارية حركة الممثلين. فكانت الطريقة اشبه بحلية شكلية غريبة زاد من غرابتها الاضاءة اتي لم تتسق معها وذلك بعزل كتلة الممثلين المتوقفين عن الحركة عن غيرهم. مما ادى الى تشتيت تركيز المتفرجين وتناقض ايقاعها مع ايقاع المسرحية. وقد اسهم التغيير البطيء للمناظر والجلبة السائدة خلف الكواليس وعلى خشبة المسرح الى تهديم الايقاع العام للعرض الذي كا يفترض فيه ان يتدفق ويتواصل ليحول دون تسرب الملل الى المشاهدين.

واظن ان اللمسة التعبيرية الوحيدة التي اراد المخرج ان يجعلها رمزاً واسترعت الانتباه لغرابتها، فتتمثل في المشهد السابع الذي يتخذ فيه العرب قرار محاربة كسرى. ففي ذلك المشهد الطويل يظهر احد الممثلين جاثياً وسط مقدمة المسرح وعلى ذراعيه الممدودين سيف. فكانت حركة غامضة واضافة ثقيلة الوطأة على النص.

(١٠)

لقد اسند المخرج الادوار الرئيسية لممثلين بارزين من فناني الموصل، فكان موفقاً في اسناد دور كسرى الى عصام عبدالرحمن واسناد دور النعمان لعلي احسان الجراح. وعلى الرغم من ان النص لم يسعفهما كثيراً لانه لم يبن شخصيات مركبة، فان عصام حاول تقديم شخصية تدعو الى الاستخفاف بها، وان علي حاول من جانبه تقديم شخصية مناقضة تماماً شخصية ملك رزين ذي حضور يستحق الاحترام. ولقد اعطى المؤلف لشخصيات زيد (مثل الدور محمد العمر) وهاني الشيباني (مثل الدور راكان العلاف، والفرعاء (مثلث الدور سندس سيف الله) وماريا (مثلث الدور سوسن سيف الله) اعطاها مفاتيح جيدة استفاد منها الممثلون استفادة متفاوتة القيمة والمستوى. فاستطاع محمد العمر توصيل شخصية زيد الماكرة والخبيثة والتي تدعو الى الاشمئزاز واستطاعت

سندس سيف الله ان تمثل شخصية الفرعاء بحيوية وحرارة وصدق تبشر بطاقة فنية واعدة.

ومن الانصاف ان نقول ان من الصعب اعطاء وجهة نظر اخيرة في قدرات الممثلين ومنهم من اثبت كفاءة طيبة في اعمال سابقة، مادام النص رسم شخصيات ادوارهم بملامح باهتة بعض الشيء كما ان من الانصاف ان نقول ان المسرحية كنص واخراج وان لم تكن بمستوى فني مرموق وباهر، الا ان ذلك لايبيح سحب الثقة عن مؤلف برهن على موهبة أصيلة احيلة، ومخرج يحوز قدرة ابداعية خذلتها الظروف السيئة والعصبية التي مر بها.

تصوير: علي عيسى

رسالة الاردن

● شهدت الساحة الثقافية والحركة الادبية في الاردن هذه الايام نشاطاً واسعاً في مجال النشر. فالى جانب خطة النشر التي اعدتها رابطة الكتاب الاردنيين والتي دفعت بموجبها عشرين مخطوطاً الى المطبعة، فقد بدأت دائرة الثقافة والفنون بدعم من مديرها العام الشاعر حيدر محمود ـ تنفيذ خطة جادة للنشر حيث سارع الكتاب والشعراء الى دفع نتاجهم المخطوط الى اللجان المتخصصه في هذه الدائرة. حيث أن الخطة ترمي الى نشر كتاب واحد على الاقل في كل شهر.

كما صدرت وبانتظام مجلتا «الشباب» و«أفكار» وقد حمل العددان الجديدان مجموعة من الدراسات والأبحاث والتقارير الثقافية، كما استقطبت المجلتان عدداً كبيراً من كتاب القصة والشعراء الذين ساهموا بشكل جاد في تحرير هذين العددين..

● وضمن المنشورات الجديدة الصادرة عن دائرة الثقافة والفنون صدرت مجموعتان قصصيتان. الاولى بعنوان «البرميل» للقاص الاردني فخري قعوار والثانية مجموعة قصصيه للاطفال ترجمة الدكتور عيسى الناعوري، ودراسة عن السينما بعنوان «في السينما الصهيونية».

كما صدر للشاعر خالد محادين ديوان شعر جديد بعنوان «حصاد الرحلة الحزينة» و«نبوءة الليل الاخير» للشاعر علي الفزاع...

● عرفت الساحة الثقافية القاص فخري قعوار من خلال نتاجه القصصي الواقعي، والتصاقه الحاد بالبيئة الاردنية المحلية، وقبل مجموعته الاخيرة «البرميل» كان قد صدر لقعوار عدة مجموعات قصصية هي: ثلاثة أصوات ١٩٧٢ «لماذا بكت سوزي كثيراً ١٩٧٣» «ممنوع لعب الشطرنج ١٩٧٦» و«السلحفاة والاطفال مجموعة مترجمة من حكايات الاطفال ١٩٧٩». من الفراشة الملونة الى الطيور المهاجرة ١٩٨٠. «أنا البطريرك ١٩٨١» والمجموعة الأخيرة التي سأحاول التعريف بها هنا...

● هذه المجموعة من القصص وكما قدم لي القاص قعوار هي مجموعة مختاره من بين اربعين قصة قصيرة كتبت في عقد الستينات، ولذا فهي من الناحية العملية المجموعة القصصية الاولى التي تنفس من خلالها الكاتب، ذلك لأنهُ ولانعدام طرق النشر انذاك ظلت هذه القصص رهينة الأدراج حتى رأت النور أخيراً ليتمكن الباحثون من متابعة الدراسة ومسح الاجواء القصصية التي كانت سائدة في تلك الفترة.

كل هذه القصص نشرت من قبل في الصحف المحلية والعربية وأشار القاص الى مكان النشر وتاريخه، ماعدا قصة واحده لم تنشر ويقف وراء نشر هذه المجموعة احساس القاص بأن الحاجة صارت شديدة لكل الباحثين والمؤرخين الادباء للتعرف على الواقع المعاش فيما مضى...

● وقد تشكل نسيج المجموعة القصصية من إثنتي عشرة قصة غطت مئة وستا وثلاثين صفحة من القطع المتوسط... وتراوحت القصص جميعها بين الواقعية والواقعية التسجيلية، وفرجت هذه القصص الدلالات الاجتماعية والمعطيات الاولية في قالب قادر على تشكيل الرموز التي انطلق من خلالها الكاتب باحثا ومحتجا. صادقا مع نفسه ومع الاخرين لان انفتاحه على البيئة المحلية جعله يدرك الابعاد الحقيقية التي تؤثر على مسار حياة الناس في المجتمعات الصغيرة والمهملة.. وهذه في يقيني اعطت القاص تجربة جديدة في الكتابة، وجعلته يعتمد على تفجير اللحظة الزمنية منذ البداية كي يسهل على القارىء فيما بعد الرؤيا. كل ذلك بأسلوب سهل يعتمد على المزج المتواصل بين الخيال والحلم من جهة وبين الواقع المحسوس من جهة أخرى.

● والحديث عن د. عيسى الناعوري يجعلنا نستذكر مرحلة الرواد في الاردن لانه من أولئك الذين عبدوا الطريق للحركة الثقافية الجديدة في الاردن وفلسطين، وقد تجاوزت مؤلفاته الاربعين مولفاً بين الدراسة والبحث والشعر والقصة، كما ساهم الى درجة كبيرة في نقل افكار جادة من الادب الايطالي الى لغتنا العربية... ولازال وحتى يومنا هذا يكتب الدراسات والابحاث والمقالات القصيرة في الصحف المحلية...

● والمجموعة القصصيه المترجمه «من قصص الاطفال» نقلها الدكتور عيسى الناعوري عن الادب الدانماركي للكاتب: «هانس كريستيان اندرسن» وتضمنت هذه المجموعة خمس قصص قصيرة: «حورية البحر الصغيرة».. «وبائعة الكبريت» «خمس حبات في غلاف واحد» «الحذروف والكرة» وثياب الامبراطور الجديدة».

● اما لغة المجموعة القصصية فقد استطاعت تحقيق الاغراض المتوخاة من النقل والترجمة حيث تمكن الكاتب الناعوري من فرض

ادواتـه ومفـرداته على الواقع الذي نقل منه دون تغيير اوتحريف . . ذلـك لان الاجـواء العامة التي تنفست من خلاله قصص المجموعة تمرعبر مراحـل تعبيريـة ، وخيـالية وررومانسية . . . وهـذا هو الطابع المميز للادب العربي الحديث والمعاصر.

● امـا الـدراسـة التي حملت عنـوان «في السينما الصهيونية» للباحث الاردني حسان ابوغنيمة . . فقد سجلت تمايزا جاداً في رحلة البحث السينمائي التي ينطلق من خلالهـا الادب الصهيوني لان الكتابة عن السينـما الصهيـونيـة كانت ومازال تشكل هاجسا كبيرا للكاتب . . وقـد جـاء البحث في السينـما الصهيـونية مقدمة اولية عن السينما التي تديرها مجموعات متضامنة مع الحركة الصهيونية العنصرية .

ان الظاهرة السينمائية الصهيونية يجب دراستها في اكثر من كتاب لانها ظاهرة خطيرة لعبت ولاتزال تلعب دورا كبيرا مضادا لقضايانا العربية والقومية المصيرية ومن هنا فأنها تكتسب اهمية كبيرة وتشكل تحديـا قويـا لنـا في محاولات فهمهـا واستيعابها من اجل التصدي لها ومواجهتها بقوة واقتدار.

وقـد جاءت الـدراسـة في خمسة فصـول هي : ماهي السينـما الصهيـونيـة؟ تسـاولات لابـد منهـا ، ميـادين السينـما الصهيـونية ، أساليب السينما الصهيونية وانواع السينما الصهيونية . .

● وكـان قد صدر للبـاحث قبـل دراستـه هذه المجموعة من الكتب المتخصصـة في هذا المجـال : عن السينـما الصهيـونيـة ١٩٧٤ ، من قامـوس السينـما العربية الجادة ١٩٧٥ ، وفلسطين والسينما ١٩٧٦ ، وكتاب السينما ظواهر ودلالات . وحوارات مع السينما العالمية ١٩٨٠ وكتاب : حول النقد السينمائي ١٩٨١ ، وفلسطين والعين السينمائية ١٩٨٢ .

● أمـا الشـاعر خالـد المحادين ، فهو الى جانب مقالاته الصحفية المتنـاثـرة هنـا وهنـاك ، والتي يلمح القارىء من خلالها تياراً متجدداً ومتحمسـاً . ويحس أيضـاً تواجـد الشـاعـر على السـاحـة العـربية العـريضـة الـواسعـة . . . كان خالـد محادين شاعراً متعمقاً له انتماء أصيـل وحـدة في التعبـير مع كثـير من الانفعـالات ذات المضـامين الشعـريـة التي تؤثـر في النفس وتتواصل مع الانسان اياً كان . . وقد صدر للشـاعـر محادين قبـل ديـوانـه «حصـاد الرحلة الحزينة» ثلاثة دواوين شعرية هي : صلوات للفجر الطالع ، الحب عبر المنشورات السـريـة . . ومسـافـرة في الجـراح ، كما صدرله مجمـوعـة قصصية بعنـوان : نسي انهـا عذراء ، ومقـالات نثـريـة بعنـوان : «بطـاقات لايحملها البريد . . .»

ان سمو الفكرة التي يبحث عنها خالد محادين . . جاءت مسجلة في اكثر من قصيـدة من قصـائد ديوانهِ الجديد «حصاد الرحلة الحزينة» رغم أن هذا الديوان مر بمراحل كثيرة ومعقدة قبل صدوره . حيث دفعـه شاعـرنـا الى المطبعـة كما يذكر عام ١٩٦٧ وقبل أن يخرج الى القارىء كانت هزيمة حزيران المريرة تلف هذا الوطن الجميل بليلها الأسـود ثم دفعـه مرت ثانيـة الى المطبعة في بيروت لكنه عاد واعتذرَ للنـاشـر مرة أخرى وتكـررت عمليـة الـدفـع الى المطبعة واستعادة الـديـوان منها في طرابلس الغرب ومرة في عمان : واخيراً أقنع الشاعر نفسه بأن لابد من أخراج هذه القصائد الى النور . . .

وقـد تشكـل الـديـوان من خمسُ عشـرة قصيـدة غطت مئـة وسبـع صفحـات من القطـع المتـوسط ، وحملت هذه القصائد همومَ الشاعر واحـزانـه في فترة زمنيـة متبـاعـدة . . لكن حركـة الحزن والأسى والتفاؤ ل ظلت تتذبذب بين لحظة وأخرى . . . كما استطاع الشاعر تسليـط الاضواء الكـاشفـة على مجمـوعـة من القضـايـا الفلسفية والانسـانيـة وتمكن من رسم كثـير من القيم والاتجاهات ذات البنية المكونة لبعض من الاحاسيس المتفاعلة مع الاجيال الصاعدة . . .

إن الانتـماء للوطن ومحـاولـة البحث عن الحقيقة وتضميد جراح أمته النازفة ، هذه الخطوط المتعمقة في قصائد «محادين» شكلت الهاجس الاول لانطـلاقـة الشـاعـر ، نظهـر وكأنـه المصلح القادم مع اشراقة النهـار ، لكن التعب واليأس ومحـدوديـه الفعل جعلته يتوقف في اكثر من منعطف ، وكـان التوقف نهاية رحلة الشعر في تجواله . . . وبداية التأمل محدقاً في حواجز الضباب الكثيفة عله يرى ولكنه يظل عاجزاً عن الرؤ يا .

● وتختلف الحـركـة الشعرية عند علي الفزاع في ديوانه الجديد «نبوءة الليـل الاخـير» ذلـك لان الفـزاع شاعـر مقل ويغلب عليه الطابع الاذاعي لان عملهُ الاذاعي ياخـذ عليـه وقتـه كله . . . وقـد قدم لديـوانـه بكلمات موجـزه . . حيث اكد على أن الشعر عنده نبوءه او رؤيـة مستقبليـة لمسيـرة أمـة الشـاعـر ، وهذه الرؤ ية لايتوصل اليها الشـاعـر بالتنجيم أو الفتـح بالفنجان ، وانما من خلال وعي حقيقي وادراك عميق لماضي هذه الامـة وحاضرها لكل معطياتها التاريخية ، وتحـولاتهـا عبر الـزمـان والمكان . . ومن هنا جاءت مقولة (ان الشعر وجد بكل مايحمله هذا الوجدان من واقع وحلم»

ولكن مالـذي يميـز نبـوءه المـورخ وعالم الاجتـماع عن نبـوءة الشـاعـر . . انهـا اللغة واللغة وحدها هي التي تكسب نبوءة الشاعر صفة الشعر وبها وحدها تكون القصيدة . .

● وقد جاء ديوان «نبوءة الليل الاخير» في ست وتسعين صفحة من قطع المتوسط اما قصائده الخمس عشرة فقد اعطت القارىء نموذجا منفرداً في رحلة متجددة عطاء وخصباً . . وقد تعثرت هذه الرحلة في بوادي الخيـال والسـراب . ثم توقفت طويلا للبحث عن مجموعة من الحقائق المندثرة وراء تلك الكتابة المتحركة . . .

ولقد أعتمد الشاعر على المزاوجة بين الخيال والحقيقة ، للوصول الى مضامين شعره ، ولكنه احياناً كانت الامور نفلتُ من بين يديه ، فلم يعد يستطع تصو, المستقبل الذي ينطلق عبره . . . لان أجواءه كلها

كانت تبدو مشحونة بالأسى والحزن والاسرار. . .

هذه وقفة سريعة مع عطاء دائرة الثقافة والفنون في ميدان النشر وهي بداية طيبة مع اول خيوط العام الوطني للثقافة في الاردن. . . وقد سارت هذه البداية كما أرادها الكتاب والادباء والمفكرون، انطلاقة نوعية جديدة، ونرجوان تستمر دون توقف لاغناء برنامج النشر الموازي للحركة الادبية المتطورة في الاردن. . .

مفيد نحله

رسالة القاهرة

النتاج الجديد. . .

- ملك الشحاتين
أوبريت مسرحي
تأليف نجيب سرور
الناشر - دار الثقافة الجديدة

شمس الدين موسى

صدرت اخيراً مسرحية - أوبريت ملك الشحاتين لمشاعر الراحل نجيب سرور، الذي كان يمثل أحد افراد تلك الموجة العريضة التي اثرت المسرح المصري ابان فترة صعوده ومجده التي انتهت مع اوائل السبعينات، بتطبيق السياسة التي تعني رفع يد الدولة عن المسرح، وحل الفرق المسرحية وقيود الرقابة، وتضييق الميزانية. . . . الى آخر مجمل السياسات التي حجمت من دور المسرح الجاد في مصر، وانتهت بانتشار الأسفاف والقبح والبثور التي افرزتها الفرق التجارية.

كان نجيب سرور الشاعر والمسرحي يمثل مع غيره تلك النخبة من خلاصة كتاب المسرح ومخرجيه، والتي لم تتكرر حتى الآن. وكانت اعماله عديدة ومتوالية سواء في التأليف أو الاخراج، فقدم اعماله ياسين وبهية، وآه ياليل ياقمر ويابهية وخبريني، وقولوا لعين الشمس الى جانب اخراجه لأعمال أخرى مثل وابور الطحين لنعمان عاشور، ومسرحية «ا. ب» للشاعر التركي ناظم حكمت، كما ترجم نجيب سرور للمسرح المسرحية الشهيرة بستان الكرز للأديب الروسي انطوان تشيكوف. واخرجها بنفسه.

وكان نجيب سرور - ايضاً من هؤلاء الفنانين والكتاب الذين تعددت ابداعاتهم. وان كان المسرح أعلاها شأناً، لكنه كان من البداية شاعراً وكاتباً وناقداً، وممثلاً. . . . . . وبرغم ذلك التعدد الذي انتقل به من الشعر الى المسرح، والكتابة النثرية، ثم التمثيل والاخراج - لكننا نراه في كل ذلك ورغم اختلاف درجات الاجادة والتأثير يمثل أحد فرسان التعبير وسط جيل معين، كان نجيب سرور حاضراً على الدوام، ولم يغب أبداً عن فهم حركة الحياة والواقع حتى مات في خريف عام ١٩٧٨.

ولقد صدرت «ملك الشحاتين» أخيراً، بعد وفاة مؤلفها بأكثر من عامين ونصف، لكن تحمل نفس الملامح التي كثيراً ما ظهرت في اعمال نجيب سرور السابقة، وان عاد المؤلف بأحداث عمله الى مرحلتين سابقتين.

الأولى - هي المرحلة التي حكم فيها المماليك مصر، حيث تضاعفت أعداد الشحاذين والنشالين، وتجمعوا في جماعات كبيرة.

الثانية - هي فترة وجود الانجليز في مصر أيام الاحتلال، ولعله يشير الى الفترة التي صورتها «ياسين وبهية».

في اطار تلك الحيلة الفانتزية قدم نجيب سرور عمله الغنائي الذي اسماه ملك الشحاتين كي يصور فيه من ناحية، ويرمز من ناحية أخرى للحياة وفق ايقاعاتها المتباينة بأسلوب زاخر بالسخرية اللاذعة. وان غلب على نجيب سرور الروح الوطنية التي صوّرها في اكمل صورة في ياسين وبهية وآه ياليل ياقمر. مستمداً إياها من سنوات صباه الأولى ابان فترة الغليان الوطني ضد الوجود البريطاني في مصر قبل ١٩٥٢ - ولا عجب أن يظهر ذلك في جميع أعمال نجيب سرور وجيله الذي قاوم الانجليز في أشكال عديدة ابتداء من التظاهر في الشوارع وحتى الهجوم على معسكرات المحتلين في منطقة السويس والتل الكبير.

ورغم أن نجيب سرور لم يركز على تلك الفترة - الكفاح ضد الانجليز - تركيزاً كاملاً، الا ان المؤلف كان يريد ان يقول على لسان احدى بطلات ملك الشحاتين «ألماظ» عندما تخاطب أباها وزوجها اللذين اختلفا معاً، بينما جورج - وهو الضابط المحتل يكون هو المستفيد الوحيد من خلافاتهما، فلقد قدم المؤلف مصورة كاريكاتيرية ساخرة وغير مقنعة - فكان هو المستفيد من جميع الخلافات فكان يقبض من هذا ليعمل ضد الاول. . . .

وتقول «ألماظ» بلغتها البسيطة لغة العام. . .

«أنا غلبت لحد هنا وغلب حماري، انا عملت كده علشان اخليكو تتفاهموا مع بعض وتفهموا إنكوا انتو الاثنين في الهوى سوى. . انت دماغك ناشفة. . وأبويا دماغه ناشفة. . وكمان تعرفوا مين عدوكم وتبطلوا عصر في بعض. . وشطارة على بعض. . وجد عنه على بعض، كل واحد فيكم فاكر ان البلد عزبة له لوحده. . وسية وفرحان بقوله المعلم راح. . المعلم جه. . وأخذها عنطزة وفهلوة وعمودية، وادارة، وامارة.

البلد عزبة صحيح وسيه بس من بتاعتنا. . لا يمكن تكون بتاعتنا. . بتاعة الحرامية. . ولا بتاعة الشحاتين. طول ماإنتوكدة جورج حايفضل على قلبها، ومادام مش راضيين تتفقوا يبقى مافيه غير المشنقة. . .»

فلقد كانت ألماظ ابنة شيخ الشحاتين، وزوجة لشيخ النشالين. . . . وبهذا يرى المتابع اهم نقطة ضعف في ذلك العمل الذي يصعب علينا أن نقيسه بالمقياس التي قيست بها ياسين وبهية أو آه ياليل ياقمر. . . حيث قدم المؤلف الوعي الحاد على لسان الماظ - الوعي بالصراع الوطني والاجتماعي فلقد فهمت الماظ حقيقة الخلافات بين الوطنيين ومن المستفيد من تلك الخلافات.

والغريب أن الماظ كانت طوال النص تعلن عن سوء خلقها وسلوكها، ولا يعيبها ان تكون ابنة ملك الشحاتين لكنها كانت زوجة لملك النشالين، ولم يكن هناك داع منطقي يبرز ذلك الانقلاب من الفوضوية والاسفاف الكامل الى الاحساس بالالتزام والوطنية. وفي رأيي أن ذلك العيب لايمكن ان يغطيه الغنائية في الاداء أو الاستعراضية، حيث أن العمل يعرض قضية وطنية.

ولعل القارىء يلاحظ أن نص ملك الشحاتين يبتعد كثيراً عن اعتباره مسرحاً، فهو ينتمي الى الاوبريت الذي كتبه مؤلفه كي تؤديه مجموعة من الراقصين والراقصات والمغنين والمغنيات. ولقد إستخدم فيه المؤلف ثلاثة ازمنة:

أولاً - الماضي القديم الذي يمثله تجمعات كبيرة من الشحاذين واللصوص الذين نظموا أنفسهم في جماعات، أومايشبه النقابة، وذلك هوماصوره الأوبريت بطريقة فانتزية.

ثانياً - الماض الأكثر حداثة، ويتمثل في فترة الاحتلال البريطاني لمصر والتي لا تتضح من تفاصيل العمل الا بعد فترة طويلة من تسلسله، عندما يظهر الضابط

الانجليزي جورج الذي ابرزه المؤلف في تلك الصورة الكاريكاتيرية القديمة التي اصبحت مستهلكة، فيجعله يظهر قرب نهاية الفصل الأول وهو في حالة سكر، وكأن المحتل الانجليزي لايكون أبداً الا في حالة سكر، كذلك يدخل جورج المسرح في صحبة زوجته التي تكون في حالة سكر أيضاً.

ثالثاً - العصر الحديث - والذي نستدل عليه من الاغاني التي يستعيرها المؤلف على السنة المغنين من الاغاني الحديثة التي تذيعها محطات الاذاعة، لكنه يقوم بتحريفها وفق الموقف. وكأن نجيب سرور يريد ان يرمز الى العصر الحاضر من خلال استعارته لتلك الجمل المجتزئة من الأغاني التي لاتزال تتردد أو هو يريد أن يقول للمشاهدين أن تلك الفانتزية الساخرة التي يقدمها لاتخرج عن كونها اطاراً او اسلوباً يرمز من خلاله.

وبين ذلك الذي يقدمه نجيب سرور تضيع القضية الأساسية التي وشت منها المسرحية أو الأوبريت، وهي القضية التي تعرض على لسان أبو دراع معلم الشحاتين، أو ملك الشحاتين، الذي يبر ر وجود جيش الشحاتين في بداية الفصل الأول - ويقول:

«شغلتي ايه؟ لسه معرفتوش؟ أقولكم؟..

الناس قلوبها قاسية.. وبتزيد قسوة يوم عن يوم وفيه فقراء واغنياء.. دايما فيه فقراء واغنياء مين عارف ليه.. ولا حد عارف ليه.. لكن الدنيا من يومها كده فقراء واغنياء.. وأنا مهمتي احنن قلوب الأغنياء على الفقراء - يعني اخلي الفقراء يظهروا بمظهر يقطع قلوب الاغنياء.. ودي شغلانة مش سهلة عايزة مخ.. وحرفته.. وخبرة.. ودراسة......

فالقضية لدى ملك الشحاتين «ابو دراع» قضية تحايل. لابد أن يتحايل على الظروف حتى يستطيع أن يبتكر من الحيل لكن يأخذ من الاغنياء الفقراء. وعلى هذا فأبو دراع لايختلف عن «أبو مطوة» في مضمونه ولا من موقفه، غير ان بو مطوة يأخذ من الناس من خلاله السرقة والنشل واستعمال المطوة، بدلاً من الكلام الطيب المعسول الذي يثير الشفقة، فالقوة والعنف اسلوبه، والمطوة اداته في تحقيق ذلك الأسلوب من اجل الوصول الى هدفه.

فالقضية هي قضية الصراع الاجتماعي، لكن نجيب سرور رأى الابتعاد عن الدرامية، فلم يتابع ذلك التناقض الذي كان يمكن أن ينسج عليه الصراع الدرامي، بل حولها الى فانتزيه ساخرة بعرضه لجيش الشحاتين والحرامية، وبذلك تاهت عناصر الصراع الاجتماعي وسط نقد المؤلف اللاذع لجوانب الحياة المختلفة بين الفنانين والمثقفين في مصر، وكأن هدف ذلك العمل هو نقد هؤلاء.

وفي النهاية - لايجب على النقاد والمتابعين لأعمال نجيب سرور الوقوف أمام ملك الشحاتين التي كتبها نجيب سرور بعد ان تحكم فيه المرض والظروف وكان قد قدم: أعظم أعماله ياسين وبهية وآه ياليل ياقمر لأن في الوقوف أمام ملك الشحاتين من الناحية الفنية اجحاف كبير بقدرة نجيب سرور الشاعر والفنان.....

- الثورة العرابية

كتاب الموقف العربي نمير دوري؟

دار الموقف العربي

أصدرت أخيراً دار الموقف العربي، كتابا خاصاً عن الثورة العرابية، كي تشارك دار الموقف العربي به في احياء ذكرى مرور مائة عام على احداث الثورة العرابية، التي تعتبر بحق أول ثورة في الشرق كله - عام ١٨٨١، فلقد تلت الثورة الفرنسية بأقل من مائة عام.

ودار الموقف العربي من دور النشر المستقلة التي تعمل بدأب على تأكيد الوحدة بين الأقطار العربية، واعلاء قيم التقدم الاجتماعي في مصر، وذلك من خلال جميع مطبوعاتها التي تتوالى على القراء كل شهر.

وجدير بالذكر ان الموقف العربي، كانت تصدر مجلة تحتل نفس الاسم وليستمر صدورها اكثر من ثلاث سنوات بشكل غير دوري وما كانت تتوقف عن الصدور لولا مضايقات وملاحظات أجهزة الرقابة على المطبوعات، ومكتب الصحافة، علاوة على التقارير الأخرى التي يكتبها من يضطلعون بهذه المهمة من عمال المطابع. مما جعل المجلة تتعثر حتى توقف في العام الماضي، لعدم استطاعة القائمين على المجلة من استصدار ترخيص رسمي. لكن كل ذلك كان دفاعاً للداركي توجه نشاطها نحو اصدار الكتب - بشكل اكثر تكثيفاً - التي تواكب موضوعاتها الظروف الحالية في مصر. وظل كل ماتقدم الدار يمثل أحد اساليب الدفاع الصريح، ضد ماتصدره الدور الأخرى ضد الثقافة الوطنية والقومية في مصر. وآخرها كتاب الثورة العرابية الذي حوى مجموعة من الدراسات والمقالات التي تناولت جوانب الثورة العرابية كأول ثورة مصرية وعربية حدثت في العصر الحديث، وكانت تمثل بداية تطلع الشعب المصري بقيادة مثقفيه الوطنيين بلا انفلات من حكم الاوتوقراطية المرتبطة بالاستعمار.

ولقد كان المثقفون أبان احداث ثورة ١٨٨١ هم العنصر الرئيس في تنوير افراد الأمة من خلال اللقاءات والندوات التي تمت بينهم وبين جماهير الشعب، ومن خلال الصحف التي حملت آمال وأحلام شعب كامل نحو حياة دستورية تقوم على مبدأ الشورى والمشاركة بين الحاكم والمحكوم، بعدما أحس الناس بأن الحكام الأتراك لاينظرون الى مصر الا بمثل نظرتهم الى بقرة حلوب، وارض بكر طيبة تقدم لهم كل مايطلبون، بينما اصحاب الأرض الحقيقية يعيشون حياة لاتليق بالانسان. واصطدام المفهومان.

الأول مفهوم الحاكم. الذي يقول لعرابي

«ماأنتم الا عبيد إحساننا ورثناكم عن آبائنا وأجدادنا».

الثاني - مفهوم الثورة - وهو مفهوم الشعب بطلائعه المثقفة الذي يرد على الخديوي ويقول:

«لقد خلقنا الله احراراً - ولم يخلقنا تراثاً وعقاراً. فوالله الذي لااله الا هو اننا سوف لانورث ولا نستعبد بعد اليوم».

وذلك يبين الى اي مدى وصل نضج الوعي القومي والوطني لدى الثورة، التي كانت قد حددت اهدافها في مبادىء عامة ومطالب محدودة في وقت كانت تسيل فيه أطماع الدول الاستعمارية حول مصر وموقعها الجغرافي الاستراتيجي الذي يؤمن لها خطوطها نحو مستعمراتها في جنوب شرق أسيا.

وكتاب الثورة العرابية يحوي عدداً من الدراسات التي كتبها عدد من المفكرين كي تتناول الثورة العرابية كحدث تاريخي من جوانبه المتعددة، ويكون في متناول القارىء العادي. وبينما يتناول «عبد العظيم مناف» دور الصحافة المزدوج سواء اثناء التحضير للثورة، أو في مواقفها في الدفاع عنها وعلى راس تلك الصحافة الزعيم عبد الله النديم فاننا نجد أن الدكتور حامد ربيع يركز على الأصول الفكرية للثورة العرابية ويبر ز دور الثورة العرابية القومي والوحدوي، باعتبار أن ذلك كان يمثل أحد المنطلقات الفكرية لقيادات الثورة. فالتفرقة بين العروبة والمصرية لم يكن لها اي موضع في المصطلحات الفكرية التي سادت كتابات الثورة. وكان التعبير الأكثر استخداماً هو «أولاد العرب» - أي المصريين، وذلك هو الاسلم الذي أستخدم في مواجهة الاتراك، وتميزاً للمصريين عنهم وعن الحركة.

كما يبر ز د - حامد ربيع الارتباط الوثيق بين التطور السياسي في مصر لوكان قد قدر له النجاح والتطور السياسي في المنطقة، في وقت قيل فيه عن وجود حركة سرية ترمي لأنشاء دولة عربية تتكون من مصر وسوريا. ويؤسس حامد ربيع رأيه

على التاكيد المتكرر من محمود سامي البارودي وهو من قيادات الثورة، على أن فكرة اعلان الجمهورية في مصر، كانت تتضمن انضمام سوريا اليها ثم الحجاز.

ولاعجب في هذا، فمصر دائماً وقبل الفتح الاسلامي حتى بسنوات طويلة جداً كانت مرتبطة بالشام «سوريا وفلسطين» ودائماً ماكان سلطانه يمتد الى المناطق المجاورة التي كانت تصل الى اقصى جنوب السودان وربما مناطق أخرى من افريقيا وفلسطين. ولم تكن حدود مصر توضع في الأطار الذي عرفناه حالياً الابعد الوجود الاستعماري في البلاد العربية، والذي أدى الى تمزيق جسد الخلافة العثمانية.

وتلقي الدراسة التي كتبها الدكتور حسن حنفي بعنوان الدين والثورة في الثورة العرابية الكثير من الضوء على مواقف رجال الدين من الثورة سواء من كانوا معها او من كانوا ضدها، وحتى من وقفوا معها في وقت مدها، ثم انتقلوا الى المعسكر الآخر مع الانكسار لعرابي وجيشه ودخول الانجليز لمصر، مثل الشيخ محمد عبدة الذي سجل له حسن حنفي ذلك الموقف المزدوج - فكان موقف محمد عبدة يماثل موقف الدولة العثمانية ذاتها التي كان لها موقف مزدوج من عرابي ومن الخديوي توفيق، فناصرت عرابي اثناء حربه مع الانجليز وكانت تتوجس منه قبل ذلك، وتخلت عنه بعد ذلك عندما إستتب الأمر للخديوي بمساعدة الانجليز.

وكتاب الثورة العرابية يحوي أيضاً عدداً آخر من الدراسات مثل دور المرأة في احداث الثورة العرابية لمحمد عودة، وثورة ضد الاستبداد والأجانب للدكتور عبد العزيز نوار والبرلمان المصري في عهد الثورة العرابية للدكتور نبيه بيومي، ومحمود سامي البارودي شاعر الثورة لنبيل فرج.

ويلاحظ أن الكتاب لم يأخذ جانب التأريخ للثورة، فهو لاينتمي لأعمال المؤرخين، لكنه يمثل بشكل عام احدى النقط المضيئة التي ألقت الكثير من الضوء عن جوانب ثورية في تاريخ الشعب المصري في المرحلة الحالية التي تحاول فيها القوى ان تخلط الأوراق لتشويه المعاني الكبيرة، تحت سيل المطبوعات التي تقدم على الاوراق الناعمة والملونة ولا يمكن ان تؤدي الى اي شيء ايجابي.

رسالة الهند

المتاهة الأخيرة

تصور، ايها القارىء، مليونيراً يعمل في حمى الهياج المالي المسعور لمدينة بومباي الهندية. أو تصور أيضاً امرأة تقدمت بها السن وأخذ الزمن من حسنها، لكنها مازالت مخلوقاً حساساً، تعيش في قصر قديم متداع لكن مازال له سحره، يقع على مسافة اكثر من ألف ميل من مدينة بنارس. الاول مثال ناصع عن الطبقة الجديدة الحاكمة في الهند، تلك الطبقة المتخمة بالمال وحب القوة والنفوذ. والمثال الثاني نموذج على بقية من بقايا الماضي القديم التي نجت وعاشت بطريقة ما في مدينة قديمة وحينما يلتقي هذان التوأمان، الاشخاص والثقافات، يتوقع القارىء حدوث اثاره من نوع خاص، تتألق في كل سطر مطبوع، إثارة تستحق التحاماً متفجراً بين القديم والجديد.

كلا الشخصيات، الرجل والمرأة، يتواجدتان في رواية آرون جوشي الجديدة بعنوان «المتاهة الأخيرة»، لكننا لانجد جيشاناً في الكلمات يتناسب مع الحدث المتفاقم، وسريعاً ماتجنب توقعاتنا، إذ كنا قد قرأنا لجوشي من قبل روايتين رائعتين، هما «الحالة الغريبة لبلي بسواس» و«الغريب». في الاولى نجد تلك المحاولات الناجحة لانسان يريد الارتقاء بنفسه بعيداً عن روتين الحياة التافه، وعملية اكتشافه بعض المعنى وسط وجود تافه ممل قد صيغت بوضوح واقناع.

كاتبنا اليوم رجل خبير في اختصاصه، يعمل مديراً عاماً لأحد مراكز التطوير الصناعي وتحسين القدرات البشرية في دلهي الجديدة. وقد أطريت باستحقاق غزواته الاولى في الكتابة الخلاقة، لكن تلك الموهبة تبدي الآن علامات من الضعف هي أشبه بحالة البلي بالاستعمال، ذلك ان العمل الأخير خليط من الميتافيز يقيات المملة والاثارة الجنسية الرخيصة.

سوم باسكار رجل لم يبلغ الأربعين بعد، هو المليونير، وعليه ان يمتلك الكثير الذي يطمئن به متزوج من سيدة مثقفة، له طفلين وعمل تجاري مزدهر. مع ذلك فلدى سوم مشكلة. وكما يوضحها قائلاً: مايزعجني حقاً أن أجد فراغ العالم أكثر من أهدافه فراغ ومساحات فارغة في نفسي وفي العالم». هذا الرجل المسكين الضئيل الغني بماله يتعذب على الدوام ويردد لازمة متكررة صامته: أريد، أريد، أريد. . .

وكما لو أن الأمر استجابة للمخاوف الناشئة من الاحساس بالفراغ والرغبات المتنامية التي تأكل صاحبها، تاتي المراة الحساسة. أنورادا تسكن مع أفتاب ري في قصر قديم بمدينة بنارس.

ويجدها سوم «فارغة، جميلة، ومتهالكه. . .

عيناها مائلتان قليلاً، مشربتان بذلك السواد المزرق الذي يغطي عيني ضحايا المصابين بالجدري. قد تكون في الثلاثين أو الخامسة والثلاثين من البنغال، من سيكيم أو نيبال لم تكن تبدو ذكية ترتدي أزياء عشرين عاما مضت - ساري مطرز ذا حواشي مذهبة طويلة، أردان تعلو المرفق. حلي قديمة. امراة مهجورة كزوجها.

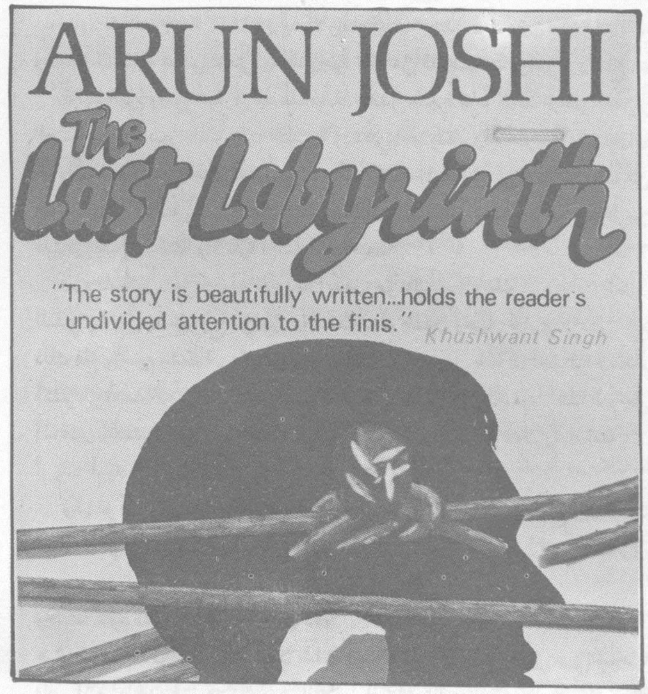
لم يكن أفتاب زوج أنورادا، والمدعو سوم يكتشف ذلك حينما يزور الزوجين المنعزلين في بينهما المتآكل الذي تعمه الفوضى في بنارس. البيت متاهة من الغرف والممرات او هكذا يصور أفتاب الأمر لسوم. ويقوم الرجل الذي يحمل هموم العالم على كتفيه والقادم من مدينة عصرية متحركة بالطواف خلسة حول القصر الفخم فيأسره المنظر:

أصبحت الآن مدركاً للحساسية الغريبة والقوية كعقار منبه للقلب، الأشياء المحيطة المتداعية البالية قد انعتقت في دمائي. اقف عند طابق فارغ تبهرني الاضواء الملونة وهي تسقط من مراوح تهوية الهواء فتغرقني بشدتها. وحدها السماء تعلم أية اعمال قام بها رجال ونساء عديدون لعزل هذه الغرف السرية. هذا مكان يمكن ان يحدث فيه أي شيء».

مع ذلك فلا شيء يحدث غير التنبؤات يسقط سوم أمام أنورادا، ويسير الاثنان معاً، جسدياً وروحياً، او هذا مايريد جوشي قوله. ولو كان قد ركز على موضوع التباين في الشخصيتين فقد نكون قد حصلنا على أشياء مفيدة من الرواية، لكن جوشي يخلط الأمر فيورد مشاهد سابقة ساخطة من حياة سوم قبل حبه الكبير، بضمنها قضية مع ليلا سابنس التي «تعرف الكثير ولو انها لم تجرب أو تقاسي الا القليل».

الذكريات الاخرى، ويضمنها ردود فعل المليونير على حادث موت امه ونزهته القصيرة مع أبيه، ووصفاً للقائه الاول مع زوجة المستقبل غيتا، كل هذا يمزجه الكاتب في خليط مضطرب ويضيف له قطعاً صغيرة من التصريحات المعقدة عن القضية المركزية، تصريحات يدلي بها الشخص الغامض، الدكتور (ك)، وعرض سوم في تقييمه للحياة، وشخصية اخرى بكماء تدعى جارجي، وتصريحات اخرى عن متصدقي ومعوزي العالم.

تلك هي الرواية وقضية سوم - أنورادا تبقى حية بغض النظر عن اضافات



كثيرة زائدة. على الاقل، الدهماء هم اصحاب اليد الطولى، وأنورادا تختلف مع سوم، اما يتبع ذلك فنموذج من صناعة افلام مدينة بومباي. يبدو واضحا ان سوم قد دمره الانتقام إذ يشتري كل أسهم شركة افتاب ويعطيها لأحد مساعديه كرب ثابار مايريده سوم الآن هو امتلاك الاثنين، أنورادا والأسهم. لكن الاولى مازالت تروغ منه. لقد تلاشت المرأة الحساسة في الزرقة، وثابار يكافح جاهداً لانقاذ الاسهم التي دمرهـا الحب الكبير، حب سوم الذي وهنت عزيمته تماما، فيعود الى بومباي محطماً ليقضي من جديد خداع «حياته المريحة الآمنة».

بومباي - حسين عبدالزهرة مجيد

رسالة باريس

مسرحيات من وحي الفكر السومري - البابلي

تميز الموسم الثقافي للمركز الثقافي العراقي في باريس (٨١ - ٩٨٢) بالغنى والتنوع فقد أقام معرضاً للخط العربي في الف عام - وقدم محاضرات شملت الواناً من الثقافة والفكر لمختلف العصور، بالاضافة الى إقامة دورتين في مبادىء الخط العربي، واللغة العربية كرستا للفرنسيين واشرف عليها الفنان عبدالغني العاني والاديب نهاد التكرلي.

وفي هذا المـوسم، قدم المـركـز مسرحيات مستوحاة من الادب - البـابلي - السومري، اقتبس النصوص وأخرجها الفنان عابد عازريه، ولحد كتابة هذا التقرير تمَّ تقديم ثلاث مسرحيات نالت اعجاب الجمهور الفرنسي الذي طالب باستعادتها واشادت جريدة - لوموند - بهذه المسرحيات وهي:

١ - نزول عشتار الى العالم السفلي
٢ - السيد وعبده - من الادب البابلي
٣ - أسطورة الطائر انزو - من الادب السومري - البابلي

اما المسرحيات الاخرى فستقدم خلال الشهور القليلة القادمة وهي:

٤ - أسطورة العادل المعذب من الادب البابلي
٥ - نرغال وارشيغال - الهة العالم السفلي
٦ - اترحاسس - قصة الخليقة والطوفان
٧ - اينانا
٨ - ادبا
٩ - كلكامش

عن نزول عشتار الى العالم السفلي يقول جان بوتيرو، ابرز علماء فرنسا في علوم - البابليات:

هذا النص الـرائـع يؤكـد ان - الميثولوجيا - التي ولدت في بلاد مابين النهرين - العـراق اليـوم - وعـرفت تطـور رمـوزها الاولى على الشاطىء الفينيقي، تسبق الميثولوجيا الاغريقية بزمان غير ان التواصل المنقطع بيننا وبين التراث ترك للظل ان يغطي كل اثر للكنز الروحي المختزن هناك ومايقوم به عابد عازرية من أعمال فنية، موسيقية كانت ام مسرحية يخدم عملية الالتحام بالتراث والمفروض ان تحصل على غير مستوى وبحجم اكبر وفي مختلف الانشطة الثقافية وسواها».

اما المسرحية الثانية: السيد وعبده: نصائح الحكمة: فيقول عنها:

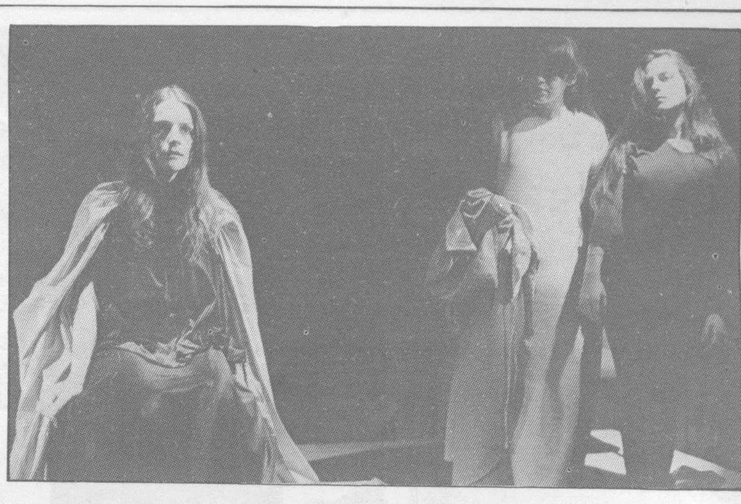
هي مختـار من الامثـال والعـبر التي دونت من مطلع الالف الثـاني حتى القـرن الخـامس قبـل الميـلاد، باللغـة السومرية هنا، وبللغة الاكدية هناك، والعلماء و «الكتبـة» الـذين جمعوها بالامس قد يكونون اضافوا اليها من عندياتهم، وأغلب الظن انهم قطفـوا منهـا قسـا لايستهـان به من شفـاه الشعب الطيب «حـولهم» فنصائح الحكمة تفيض بالصور المفاجئة التي تشعرنا بنمط مغاير لنمطنا في الرؤية وفي الاحساس ومن هنا انها كثيرا ماتبدو لنا ملغزة، ناهيك عن صعوبات الترجمة ومايعتيها من حيرة وتردد انطلاقا من لغة انطفأت منذ الاف السنين وكان علينا ان نعيدها بالتمام والكمال. . .

واذا كانت هذه «النصـائح» تعكس لنـا الافق الضيق لاناس عاديين قلما يميلون الى التصـرف، فان قدريتهم العميقـة بل التقليـدية لدى السـاميين القدامى، توقفنا ولاشـك على روحـانيـة منفـادة وجموحة، ولكنها على جانب من العطة اكيـد. ومن هذه «الحكم» مايسعـه أن ينقـل الينـا حتى اليوم رسالة مباشرة بقدر مايصدر عن قرارة الذات البشرية التي قلما تغيرت منذ كانَ الانسان انسانا. .

المسرحية الثالثة: أسطورة الطائر انزو، خلاصتها ان عبدا وفيا ينتفض على سيده ويحل محله، ويـزج البـلاد في الجـزع والفـوضى، الى ان تصدى له بطل شجاع فقتله شر مقتل.

هي مأساة تشرح لنا السبب الذي جعل الاله الشاب «نينورتا» يرقى الى مصاف كبـار الالهـة رغم كونـه لاينتمي الى سلالتهم العـريقـة فالعـالم كله يُمجد إسمه وأقـاليم الارض الاربعـة تكن له الإحـترام وقد تبلورت فيه «الإلوهة» الى درجة بدا فيها وكأنه مجتمع أعيان البلاط السماوي الكبار وهو مدين بهذه الخطوة النادرة الى شجاعتـه ونجـاحـه في معمعـة دارت رحـاها «ذات يوم» في سحيق «الزمن الاسطـوري» فاصابت الكـون بالشلل يومهـا تصـدى - نينورتا وحده، لانزو، ذلك الجبار الكاسر الشرير الذي لم يكتف بجبر وته الهائل لكي ترتعد منه فرائض الشجعان بل أضاف الى جبر وته قدرة عندما اختلس من سيده «اله الالهة» انليل طلاسم السلطة العليا.

وهكـذا فان «نينـورتـا» بطش بالمسخ وانتزع منه شعائره الفائضة الطبيعة واعاد الكون الى مساره الطبيعي وهو السبب الدافع الى الصراع اللامتناهي الذي بلغ أحيـانـا مبـالغـة القصوى بين النظام والفوضى والخير والشر، والذي كان حكماء



بابل قد استشفوه عبر تعاقب الايام والليالي، فجعلوا منه موضوعا لملحمتهم الخالدة «ملحمة الخلق» مع بطلها المظفر مردوخ» تختلف الاسماء ويبقى المسمى واحدا لدى المؤمنين بتعدد الالهة.

في لقاء اذاعة باريس قال الفنان عازرية.

اخترت هذه النصوص لانها تعكس الفكر الاول للبشرية، وردود الفعل الاولى للانسان وانا مهتم جداً في هذا الشأن الى حد بعيد، مهتم بكل مايروي قصة البدء.. يضيف قائلا:

في تاريخنا المعاصر لانكاد نملك حاضرا أعني يصعب علينا تقييم واقعنا الماساوى وقد تفعل ذلك الاجيال القادمة.

انني ارى ضرورة استعادة البدء والمتابعة.

وهذه الاعمال الفنية تطرح من خلال المسرح رؤيتي انشاء جسر يربط الماضي العظيم بحاضر من الممكن انشاؤه ومن هذا الرجاء تنبع كل تجاربي الموسيقية والمسرحية حيث آمل بناء حاضر صغير.

نفذ تمثيل هذه المسرحيات عدد من المع الممثلين الفرنسيين بينهم برنوشوئيل، جان لك بوكوي، رينيه توريبه، جيرار فاكونتي، ناتالي ايرون، ايزابيل لافون، وغيرهم.

ج ع - باريس

رسالة المانيا الغربية

موجة السينما الكافكوية:

واقع موجود أم نذيرٌ لمستقبل مظلم!

اذا طرحنا جانباً الأفلام الأمريكية الميلودرامية ذات العقد المصطنعة، أو بلا عقد، التي تمتلىء بها دور العرض: افلام بوليسية، كاوبوي، أفلام دعائية لنمط الحياة الأمريكية، أو لشرائح معينة تعمم على الجميع..

فأن الموجة الملفتة للنظر للعروض السينمية والتلفزيونية المنتجة محلياً أو المستوردة، هي الأفلام ذات الطابع الكافكوي: إنسان يتحول الى ذئب، كلب، صرصار، جرذ أو يستلب باي شكل من الأشكال أو صورة من الصور.

لا أحد يسأل عن سبب هذا: هل هذه هي الحقيقة الداخلية غير المنظورة، منظورة على الشاشة. هل نحن مقبلون على مرحلة جديدة من «تضبيع» الأنسان؟ أيكون «الرأسمال» مسؤولاً عن هذا أم العلم هو المسؤول؟

واذا كان ليس ثمة في «جولوجيا» الأنسان وعلم الوراثة مايدل على هذا التحول في مصير الأنسان - في الوقت القريب في الأقل - فأن إتجاه أسهم الاتهام الى الانظمة الاجتماعية وبعض توجهات استخدام العلوم والتكنولوجيا.. مقبول وصائب الى حد كبير.

سنأخذ مثلاً من هذه الافلام، كنموذج، فلم اله الفئران أو خالف الفئران ولأبراز الصورة، بشكل واضح لابد من وصف الفلم اولاً:

يتفتح الفلم على منظر ليلي لدارة إعتيادية يطل الضوء من شباكه علوية صغيرة منها ثم تنطلق صرخة رعب هائلة، وينطفى الضوء. ويبدأ التايتل على خلفية من الصور لكائنات خرافية مرعبة، وبشرية ممسوخة ثم يبدأ الفلم: كرستو بابيك (بطل الفلم) شاب عاطل رغماً عنه، يلقي به في الشارع لأنه لايملك مايسدد به إيجار الغرفة الحقيرة التي كان يسكنها يلتقي بسونيا (بطلة الفلم) صدفة في باحة عامة للبيع على الرصيف (مثل سوق الهرج) ويفشل في بيعها الكتب الثلاثة التي هي كل ملكيته، ليسد بثمنها بعض جوعه، ثم تفقد هذه الكتب خلال موجة بشرية هاربة من هراوات الشرطة. يتمدد على مصطبة في الشارع العام من الأرهاق والجوع، لكن شخصاً يلتقي به ويقنعه بأن ياتي معه ينزلان من فتحة للمجاري. وبعد مسيرة داخل تلك المجاري يصل الى مايشبه مبنى واسعا، كل ما فيه يدل على الاهمال، وانه قد فرغ من العبث به للتوولا احد سوى الجرذان. لكن في الجانب الاخر، ومن العلو، يكتشف صالة واسعة، موائد ممتدة وعشرات من الكائنات البشرية، بعضها سليم والاغلب مشوه الوجه بشكل غريب، يكتشف أمره ويقبض عليه من قبل هولاء ويكاد يقتل لولا البروفسور الذي يأمر بأخلاء سبيله وياخذ معه الى داره المتصلة بالمبنى نفسه، وهنا يلتقي بسونيا - ابنة البروفسور نفسه، - مجدداً. فيرتبطان بعلاقة حب (أو ربما تكون علاقة مصيدة) ويجعل منه البروفسور، مساعد آله في مختبره المكرس للتجارب على الفئران: فئران يحقن طعامها بحقن خاصة فتموت في الحال. فئران تقن فتتحول الى حيوانات مفترسة يأكل بعضها بعضاً او تفترس مايلقى به لها من كائنات بشرية.. فيتعلم كرستو الصنعة. لكن مشكلة كرستو أنه لم ينخرط في المجتمع الجديد، وظل يسعى لأن يكتشف امر هولاء البشر المجذومين.





ومشكلة البر وفسور (اله الفئران) انه تجاوز حده، فيقتل، لأنه توصل الى اكتشاف مادة قاتلة للعشرات من هولاء حالما يلقى بكمية قليلة منها بينهم: (إنه الصراع على الزعامة . .) ومن خلال سير الأحداث وصراع البطل مع هؤلاء يتبين أن الجميع متورطون في المسالة هذه. الشرطة، البروفسور، ابنته، معاونوه، الناس الاخرون. . . مدينة بكاملها ـ عالم بكاملة يعيش حالة المسخ هذه. ومن لم يمسخ بعد في الطريق اليه ورغم ان البطل ينتصر في الاخير فيقضي على الجميع بأستخدام المادة القاتلة تلك ـ لعلها رمز لقنبلة النايترون! الا انك لاتحس بأهمية هذا الانتصار ولا يريحك ويجعلك تتنفس الصعداء، لانك قد غطست في حالة المسخ الى درجة يبدو معها اي خلاص منها، وهميا وجبرا للخواطر وحسب!

ماذا يعني هذا كله؟ الانسان في مواجهة المسخ؟ الفرد في مواجهة العالم؟ الانسانية في مواجهة الاستخدام غير الانساني للعلم؟ ثم من هو هذا الفرد الذي انتصر؟ أهو نحن أم القوي العاتي؟ ومن هم اولئك الذين فنوا: أهم الجبارون اولئك أم نحن أبناء البشرية العزل الفقراء؟!. . كل هذه الاسئلة وغيرها يمكن ان يثيرها هذا الفلم ـ وهو واحد من عشرات ـ الذي يوصف بأنه فلم فانتازي (Phantastische Film) ولا تظنن ان صفة (الفانتزية) التي يكثر وصف الاشياء بها هنا تعني مجرد الاثارة، والغرابة والجدة المظهرية، بل إنها تتصل اتصالاً وثيقاً بالافكار فقد توصف لعبة الطفل بأنها فانتازية ولكنها لن تكون كذلك اذا لم تشغل فكر الطفل، وتستدعي كل تأمله وتلهب الخلايا الدماغية فينشغل بها عن كل ماسواها اي ان يذهب في حالة من الاستغراق التام.

فأذا صح هذا، وهو صحيح دون ريب الى حد كبير فأن مثل هذه الموجة من الافلام تضعنا ازاء حقيقة خطر واهم لاشك فيه من جهة، وفي الخندق الدفاعي من جهة اخرى اذا أردنا ان نحافظ على كوننا بشرا وان لانتحول الى قردة أو جرذان او بشر مجذومين أو حيوانات بمخالب نسرية وانياب تمص الدماء!

فأي الطريقين نختار؟

لسنا متشائمين. . ولكن لابد من القول: رغم ان هناك مقاومة لحالة المسخ هذه الا ان ظاهرة المسخ بارزة وغالبة فالتكييف السبر نطيقي للناس قائم على قدم وساق وفي كل مجال والمظاهر التي تخرج بالألوف للمطالبة بحرية شعب من الشعوب (البيضاء فقط) ويخطب بها الكسندر هيج (وزير خارجية امريكا) ويتعالى التصفيق له، ليست الا دليلا ساطعا ـ من مئات الادلة ـ على هذا التكييف والا مامعنى ان يتحول هيج ـ او امريكا بأسم هيج ـ الى زعيم للحرية ورائد للأختيارات الحرة للشعوب!؟

انه المسخ وقلب الحقائق والاتجاهات بما يخدم المتلاعبين بمصير الانسان حقا!

بون ـ طراد الكبيسي

رسالة المانيا الديمقراطية

لقاء الكتاب والفنانين والعلماء في برلين

في هذه الحقبة الزمنية التي يقف فيها العالم على حافة حرب عالمية. وفي هذه الفترة التي اصبح بها الانسان ولاسيما في المجتمعات الصناعية المتطورة يعاني الخوف والرعب والقلق الخائف من سوء المصير ومن قسوة الحياة اليومية في العمل والخوف من فقدان العمل وضياع الرخاء الاقتصادي الذي تعوّد عليه وانهيار المدنية التي شيدها بكدّه وجهوده الفكرية والجسدية وخشية وقوع حرب ماحقة تدمر الانسانية باسرها، في هذه الفترة القلقة المخيفة يشعر الادباء والشعراء والفنانون والعلماء بان عليهم ان يرفعوا اصواتهم ويسخروا اقلامهم واجهزة عملهم وتفكيرهم من اجل خدمة السلام ومنع اندلاع نيران الحرب.

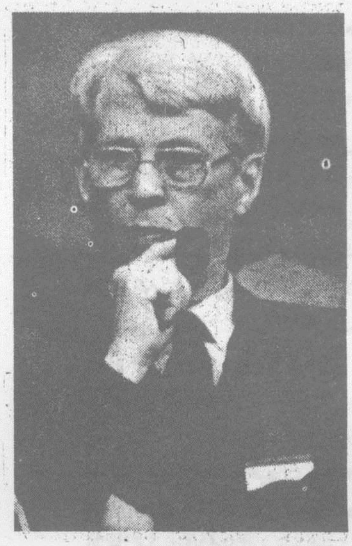
ان عجلة سباق التسلح تسير بسرعة هائلة في الدول الكبرى ولا سيما في الولايات المتحدة الامريكية والاتحاد السوفيتي، الدولتين اللتين تقفان في ذروة العالم المنقسم الى معسكرين متناقضين متخاصمين قويين باقتصادهما وقواهما العسكرية والحربية مؤثرين على جزء مهم كبير من العالم وهو ما يسمى بالعالم الثالث الذي مايزال يعاني مشاكله اليومية من تخلف وجوع ومتاعب في ازالة الاعباء الثقيلة التي أوهنت كاهله جراء الاستعمار وقيوده الجائرة.

ان ميزانية التسلح لعام ١٩٨٢ للولايات المتحدة الامريكية ٢٠٧ مليارات من الدولارات فكم من مئات المليارات التي بذلت في الاعوام السابقة حتى جعلت هذا البلد الامبريالي مدججاً بأعنف الاسلحة الذرية والصاروخية وغيرها

وهذا الاتحاد السوفيتي ينفق بدورهِ مليارات من اجل التسلح كذلك محمّلاً شعوبه مشقات في الحياة والعمل الدؤوب في بناء اقتصاده الاجتماعي.

ان الانسانية جمعاء ماتزال تعاني جروح الحرب العالمية الثانية رغم مرور حوالي اربعين سنة عليها. هذه الجروح ماتزال لم تندمل. وها ان الغلاء والتضخم يرهق الانسان وحوالي اربعين مليون طفل يموتون جوعاً في كل سنة في اقطار العالم الثالث. ان احصاءات التهيئة للحرب تكاد تكون خيالية او فلكية





وحسبما صرّحت الزعيمة الهندية انديرا غاندي فأن نفقات الحرب تكلف العالم حالياً ستمائة مليار دولار سنوياً . أما تكفي هذه المبالغ السنوية ان تجعل الانسانية جمعاء على كرتها الارضية في اوج سعادة السلم والرخاء والتقدم العالمي الذي تستطيع به ان تقضي على جميع كوارث الطبيعة وامراضها ونواقصها وان تتجه بقدراتها لسبر اغوار واسرار الكون وعوالمه الخفية .

ان ٧٢ بالمائة من علماء الكرة الارضية يشتغلون منذ سنوات عديدة لاغراض الحرب مباشرة وغير مباشرة وقد اصبح العقل والمواهب والقدرات العلمية والفنية تحت اوامر السلطات الحاكمة والشركات الاحتكارية الكبرى المنتجة للاسلحة والتي لا يهمها الا ان تكدس المليارات في المصارف ارباحاً على حساب شقاء البشرية وهلاكها ودمار حضارتها .

هذه الحقائق المؤلمة الرهيبة صعقت الانسان الاوربي العادي وهزت مشاعر الادباء والكتاب والعلماء المفكرين في مصيرهم ومصير الانسانية فتعالت صرخات الاحتجاج في المظاهرات المتعددة التي خرجت في الاقطار الاوربية الغربية مطالبة بمنع خطر الحرب ومن اجل سلام دائم . من ذلك مسيرة السلام التي ساهم بها ٣٠٠ الف شخص مشياً على الاقدام لمسافة الف كيلومتر من كوبنهاجن من الى باريس عبرَ بون رافعين لافتات لاحلال السلام دون سلاح

وتلبية للضمير الانساني المحب للسلام قام الكاتب الالماني في المانيا الديمقراطية ستيفان هيرملين بمبادرة مهمة اذ دعا الكتاب والفنانين والعلماء في الاقطار الاوربية لاقامة لقاء في برلين للحوار وتبادل الآراء والعمل من اجل السلم . وقد لبّى هذه الدعوة مائة كاتب وفنان وعالم من مختلف اقطار اوربا فعقدوا هذا اللقاء في الايام :- الثالث عشر حتى الخامس عشر من كانون الاول ١٩٨١ في برلين عاصمة المانيا الديمقراطية . وهذه الشخصيات الفكرية والفنية ذات شهرة جماهيرية بما انتجت من ثمرات الفكر والقلم في اوربا ومنها الكاتب السوفيتي غرانين ، وكتاب المانيا الديمقراطية مثل هيرمان كانت وشترياتر وكريستافولف وكونراد فولف واريك نويتش وغونتر دي برون وديترنول وغيرهم من الكتاب والفنانين وكذلك العالم الذي زميل انيشتاين كلاوس فوكس القاطن في المانيا الديمقراطية وكذلك الشاعر الانجليزي اريش فريد والكتاب غونترغراس وبيرنت انجيلمان رئيس اتحاد كتاب المانيا الاتحادية الى غيرهم من الاسماء اللامعة .

وقد إستلمَ كاتب المانيا الاتحادية المعروف هانيريش بول وغيره رسائل من الأصدقاء يشجعونه بها ويثنون على جهوده من اجل السلام وقد اعتذروا من عدم المساهمة لاسباب صحية او للانشغال الطارىء . ومنهم الكاتب بيتر فايس

كان اللقاء يتسم بالانفتاح وحرية الكلام والتعبير عن وجهات النظر وما من احد من الكتاب والفنانين والعلماء الا وقد تكلم عدة مرات في المناقشات التي اتسمت احياناً بالحدة والصرامة والمعارضة العنيفة كما سيتضح من حجج بعض الكتاب في هذه المناقشات في السطور القادمة

لقد افتتح اللقاء الكاتب الالماني المبادر بالدعوة ستيفان هيرملين محدداً اهداف اللقاء داعياً الى مساهمة الكتاب والفنانين والعلماء لمنع الحرب ولتوطيد السلام ومما قال : نريد في اطار حركة كبرى ان نؤدي دورنا وان نفكر بآراء جديدة لغرس الثقة بيننا والقيام بلقاءات اخرى من اجل هدف السلام ونحن لا نحملُ اوهاماً بأننا قادرون على انقاذ العالم ولا نريد ان ننتزع من الساسة عملهم ولكن لابد ان يسمع صوتنا كثير من الناس . فينبغي لكل مساهم في هذا اللقاء ان يضع نصب عينيه مناقشة اربع كلمات وهي الحرب ام السلم . والتسلح ام نزع السلاح .

واعقب الكاتب العالم الذري كلاوس فوكس فبيّن بالارقام والحقائق اخطار الحرب الذرية مقارناً بين قنبلتي هيروشيما وناغازكي الذريتين وبين القنابل الذرية والهايدروجنية والنيترونية ذات الاخطار الاشد ارهاباً وفتكاً من الاسلحة السابقة كما بين ان الواجب الملّح الآن هو توطيد السلام وحل المشاكل بالمفاوضات وان محاولة امريكا للتفوق العسكري على الاتحاد السوفيتي هي السبب في سباق التسلح . وعزم الولايات المتحدة الامريكية على نقل الاسلحة الصاروخية الذرية الى اراضي المانيا الاتحادية ودول حلف شمالي الاطلسي يسبب الاخلال في توازن القوى الاستراتيجية العسكرية . وعلينا ان لا نتجاهل ان كل حرب تقضي على اوربا . كما بين ان تسلّح الاتحاد السوفيتي هو من اجل الدفاع كما برهنت مواقفه واقتراحهُ حول ضرورة نزع السلاح .

وبين العالم النمساوي البرفسور يونك ان واجب الكتاب والفنانين والعلماء التعاون من اجل العمل لحياة لائقة بالانسانية ودرء كل خطر حربي . وان فرص الحيلولة دون حرب اتون اعظم مما كانت سابقاً جراء اتساع شبكات المواصلات والاعلام . ان هذا اللقاء يجب ان يكون منطلقاً لتعبئة الناس للسلام كما بيّنت الكاتبة انجبورج دريفيس من برلين الغربية ان على الكتاب ان يتعاونوا وان يردوا على كل محاولة للحرب .

وقال العالم البروفسور كوتشنيسكي مطرياً كلمة زميله العالم يونك غير انه يعارضه بالادعاء ان في المانيا الديمقراطية لاتوجد حركة عفوية للسلام وانما هي موجهة من قبل الحكومة وكذلك الحال في بقية البلدان الاشتراكية . وقال ان التظاهرات في الدول الاشتراكية هي تأييد للاشتراكيه والسلم وان الدول الاشتراكيه تدعو دائماً لنزع السلاح . وقال رئيس اتحاد كتاب المانيا الاتحاديه بيرنت اينجيلمان ان جميع المساهمين هنا كانوا من الموقعين على نداء كتاب اوربا الذي انطلق من اتحاد كتاب كل من المانيا الديقراطية والمانيا الاتحادية وقد حظي هذا النداء بدعم كبار كتاب اوربا جميعاً وبلغ عدد الموقعين عليه ٣٠٠٠ توقيع كما تضامن معه كتاب من الولايات المتحدة الامريكية وكندا واليابان واستراليا والهند وكتاب من افريقيا وامريكا اللاتينية . ودعا هذا الكتاب الى احترام حدود الدول الاوربية القائمة .

وتحدث رئيس اتحاد كتاب المانيا الديقراطيه هيرمان كانت : بالاسلحة الذرية لايمكن بناء الرأسمالية ولا الاشتراكية وبواسطتها لايمكن الدفاع عنهما . فكل محاولة للتفوق في هذا المضمار حماقة فما من حل الا التعايش السلمي .

واوضح الكاتب السوفيتي غرانين ان التسلح القائم الآن هو نتيجة الحرب

السابقة وان النضال اليوم من اجل السلام هو نضال من اجل نزع السلاح . وان التظاهرات السلمية الاخيرة في اوربا الغربية كانت موجهة ضد السياسة العدوانية الامريكية وهذا يوضح شعور ملايين الناس بالخطر الحقيقي الذي يهدد السلام اليوم

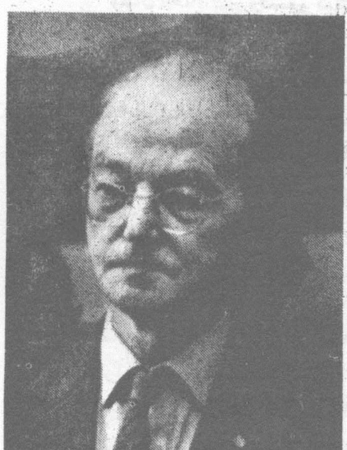
وتحدث كاتب المانيا الاتحادية المعروف غونترغراس مبيناً خطر كل من الولايات المتحدة الامريكية والاتحاد السوفيتي على السلام فهاجم مواقف الاتحاد السوفيتي في افغانستان وبولونيا وتهجم على سياسة الحكومة الحالية التي اعلنت حالة الطوارىء في ارضها واعتقلت المعارضين لسياستها فرد عليه اسكندر عبوش من المانيا الديمقراطية ان هذه المعارضة تريد الاحاطة بالحكومة ولا اجراء لوضع حد للفوضى التي قامت بها النقابات في بولونيا الا باعلان حالة الطوارىء هذه وتحدث يوريك بيكر وهو من كتاب المانيا الديمقراطية السابقين الذين عارضوا سياسة الدولة فنزحوا الى المانيا الاتحادية فقال مطالباً المانيا الديمقراطية بان تفسح المجال لسكانها للتعبير عن ميولهم السلمية عفوياً واختياراً ومما قال اني لا اخشى حكومة الولايات المتحدة الامريكية ولا الحكومة السوفيتية وانما اخشى سوء الاوضاع الراهنة .

وخطب كونراد فولف رئيس اكاديمية الفنانين في المانيا الديمقراطية مبيناً سياسة كل من الويالات المتحدة الامريكية والاتحاد السوفيتي واهدافهما في التسلح موضحاً ان الولايات المتحدة الامريكية معروفة بعدوانها وخطرها الحربي وهي التي اول من القى القنابل على المدن اليابانية بعكس الاتحاد السوفيتي الذي طالب ومايزال منذ الحرب العالمية الثانية من اجل نزع السلاح وتحريم القنابل النووية والباكتريولوجية والكيمياوية . ثم قال يخاطب غونترغراس : هل تشعر يا سيد غونترغراس بانك مهدد من قبل الاتحاد السوفيتي

فأجاب غونترغراس : اني اشعر بإني مهدد من صواريخ امريكا كما اشعر اني مهدد من صواريخ الاتحاد السوفيتي . كما دعا الى ابادة الاسلحة وانفاق ماهو مخصص للتسلح للتطوير ومساعدة الدول النامية

وقال البروفسور الدكتور غيرهاد كاده من المانيا الاتحادية : من يتساءل عن مصدر التهديد بالخطر عليه ان يعرف ماذا حدث منذ ١٩٤٥ فأول قنبلة ذرية انطلقت من الولايات المتحدة الامريكية ولم تكن تلك القنبلة عملاً حاسماً وإنما بداية سياسة بالتهديد بالخطر والعنف ضد الاتحاد السوفيتي . وعلى العكس من





ذلك كان الاتحاد السوفيتي اول من قدم في تموز ١٩٤٦ اقتراحاً للامم المتحدة بتحريم الاسلحة الذرية وقال الكاتب السوفيتي غريغوري باكلانوف : اني كذلك اسكن تحت الصواريخ الواقفة في بلادكم . ان الكل يعرف ان الحرب لا تفتك بأرواح الجنود فقط وانما تقتل المدنيين وقد اضرت بحوالي ثمانين بالمائة من سكان فيتنام وتحدث الكاتب البرفسور كافنيتسر من المانيا الديمقراطية ان نزع السلاح من جانب واحد لا يكفي فانا لا احبذ مثلاً ان تكون بلادي وحدها منزوعة السلاح وانما أحبذ أن يكون نزع السلاح بشكل متجانس من الطرفين فلا يمكن ان ننسى عندما كنا بلا قوة فجاءنا اولف هتلر وانتصر فارجو من الجميع لا ينسوا إنَّ هناك قوّة كانت اعظم من سلاح وقوة المانيا السابقة فانقذت العالم من خطر النازيّة .

وقال كاتب المانيا الديمقراطية هيلموت ساكوفسكي : ان الرئيس الامريكي ريغين نعتَ الاشتراكية قبل حين انها سخافة التاريخ واسند خجته هذه على اوضاع بولونيا ومصاعبها الاقتصادية . وان هدف السياسي ان يجعل الاشتراكية بدرجة صفر لهذا دعا الى درجة الصفر في حله لقضايا نزع السلاح اي انه يريد فقط تجريد الاتحاد السوفيتي من سلاحه وان تحتفظ الولايات المتحدة الامريكية بالتفوّق في السلاح .

ورد البرفسور السوفيتي دانيل بروكتور على غونترغراس : نعم لدينا صواريخ ومن المؤسف اننا مانزال نتتجها ولكن ذلك هوجوابنا المرغمين عليه للرد على الاخطار التي تهددنا من جانب امريكا . فلماذا لا يريد الامريكيون ان يتفاوضوا معنا حول الاسلحة المسماة بنظام فورورد؟ افلا تدركون ماهو خطر وجود سبعة آلاف رأس تفجير ذري على اراضي اوربا الغربية؟ اني استطيع القول والبرهنة هنا على ان صواريخنا هي ردّ على هذا الخطر . فحالما يجلس الامريكيون معنا على طاولة المفاوضات للتخلّي عن اسلحة نظام فورورد فأننا سنذمر صواريخنا (ايس ايس ٢٠) في اليوم التالي . اننا واثقون بأننا بواسطة القوّة العسكرية والقوة الذرية الحربية لا يمكن ان نحل مشكلة سياسية . وهذه حتمية قانونية جديدة . فاذا كان الامر كذلك فما من طريق غير التعايش السلمي بين كلي النظامين الاجتماعيين كما قال الكاتب اريش نويتش من المانيا الديمقراطية ان السلام يجب ان يكون مسلحاً فما حدث في ١٩٣٩ او ١٩٤١ يجب ان لايتكرر .

وقال الكاتب الدانماركي بيتر باولسين : ان ريغين ممثّل ويجعل من السياسة تمثيلية . اني اطالب بالغاء العسكرية واطالب بأن تكون غرفتي في الفندق وحقيبتي ومكتب عملي وآلة كتابتي وحمّامي منطقة محرّمة من السلاح الذري اريد ان يكون كلبي وحذائي وطاولة كتابتي منطقة خالية من الحرب الذرية . وارجو ان يكون كل الناس وممتلكاتهم واحباؤهم متحررين من خطر القنبلة الذرية والسلاح

وقال المخرج بيتر شنايدر (من المانيا الديمقراطية) ان اتهام هذا الجانب او ذاك لسبب الحرب لا داعي له . المهم ان نستأصل الاسلحة التي تهددنا بالحرب ومن اقوال هيلموت ساكوفسكي (المانيا الديمقراطية) السلاح المسلح خطر واخطر من عدم التسلح امام العدوان . ان اسم المانيا ملطخ بالحروب ومن الضروري ان لا تنطلق حرب من الارض الألمانية .

وتحدثت كريستافولف الكاتبة في المانيا الديمقراطية مبيّنة ان المجتمعات القائمة على النظم الاجتماعية القديمة كانت قائمة على الحروب جراء انظمتها هذه . كما بيّنت دور المرأة في حبها للسلام .

وقالت انجبورج دريفيس : يؤسفني اننا حتى في قضية السلام لا نشاهد اتفاقاً بين الكتاب . ان النساء يؤيدن السلام بصورة اكثر فهن يتساءلن عن مصير اطفالهن حيث لا ملجأ ولا ملاذ الا في رفض الحروب . ان حركة السلام النسائية

قوية لانها ترفض الحرب. اني ادعو الكتاب لتوعية الناس من اغمائهم وما يحيط بهم من خطر حربي وسايكولوجية موجهة للحرب وقال احد كتاب المانيا الاتحادية: اني اخاف من هذا السلام. انه سلام مخيف. فنحن دائماً في ظله مهددون بالحرب.

وقال الشاعر باول فينس (من المانيا الديمقراطية) ان تاريخ الانسانية دموي وحربي. ولكن ماذا يكلفنا نحن الكتاب لوطالبنا بالسلم وتأييد قرار الامم المتحدة حول تحريم الاسلحة النووية.

وتلا الشاعر النمساوي اريش فريد القاطن في انجلترا قصيدتين من شعره يصف بهما خطر الحرب وطموحه واشتياقه لحياة السلم الدائمة ثم قال: اني اخاف من الاسلحة الامريكية

لقد عبر جميع المساهمين باللقاء عن حبهم للسلام ودعوتهم لنزع السلاح من قبل جميع الدول ولاسيما الكبرى منها وقد ادى هذا اللقاء مهمته في تبادل الآراء بحرية كاملة وبمختلف وجهات النظر والاتجاهات فقد كانوا متحدين في ضرورة العمل من اجل السلم. وبما ان هذا اللقاء لم يكن مؤتمراً وانما مجرد لقاء لخدمة الأفكار السلمية والدعوة لترويجها فما كان من الضروري اصدار قرار في نتائجه. ومن المؤمل ان تعقد لقاءات مشابهة في المستقبل بين الكتاب والفنانين والعلماء لمواصلة هذه الدعوة المهمة في المرحلة العالمية الآتية المتأزمة

ومما يؤاخذ عليه هذا اللقاء ان المساهمين به لم يتحدثوا الا بشكل عابر اونادر عن العالم الثالث وكثيراً ما كان الحديث والخطب والمناقشات تدور حول اوربا والاتحاد السوفيتي وامريكا وبصورة خاصة عن الدولتين الألمانيتين. ولعل امراً واحداً ينعكس عن هذا الموقف فنقبل به عندما نعرف ان العالم الثالث لم يكن مصدراً او سبباً لحرب عالمية فقد برهنت جميع الحروب الكبرى الشاملة والمدمرة انها تنطلق من الدول الاستعمارية والامبريالية

ومن ناحية ثانية ان تلفزيون المانيا الاتحادية وبرلين الغربية عكس في عدة امسيات بعد انتهاء اللقاء الناحية السلبية في المناقشات فبرز دور كتاب الغرب مثل غونتر غراس ويوريك بيكر وتوماس براش المعارضين للاشتراكية وكان الهدف هو الطعن بمواقف العالم الاشتراكي وحياته الاجتماعية والتشهير به من خلال فكرة الصراع بين الحرب والسلم مما يوحي للمتفرجين لهذه الدعاية المحنكة الموجهة ان الدول الاشتراكية هي الراغبة في الحروب. كما ان البث التلفزيوني الغربي لم يشر اويتطرق الى خطب واقوال كتاب غربيين آخرين عالجوا مشكلة الحرب والسلم بشكل موضوعي دون تحيّز

واخيراً فلابد من القول أنّ مثل هذه اللقاءات ذات تأثير خاصةً اذا استمرت وادت فائدتها بأخلاص وعمل جاد من قبل الكتاب والفنانين والعلماء وان كان هذا التأثير ضئيلاً الآن امام تأثير السلطات الحاكمة وعلو كلمتها وسياستها في توجيه الاحداث وتقرير المصير. اوكما قال احد المساهمين في اللقاء وهو الكاتب غونتر هير بورغر من المانيا الاتحادية: نحن الكتاب بلا قوّة ولا سلطة. كتبنا تقرأ أو لا تقرأ اوربما تحرق ولعلها تختفي ولا تعود فتقبل الا بعد مئات السنين. ان رجال السياسة لا يقرأون الكتب الادبية. ومع ذلك فأني اقول اني كاتب محب للسلام وعليّ ان ادافع عن السلام وادعو له.

مرتضى الشيخ حسين

رسالة المملكة المتحدة

الكاتب البريطاني مالكوم سَفِلْ: أيّ جمهورٍ مدهشٍ هم الاطفال

اجرى الحوار: علي جعفر العلاّق

يعتبر مالكوم سَفِلْ واحداً من اشهر كتاب القصص للاطفال واكثرهم قرباً الى عالم الطفل واهتماماته. ورغمَ أن هناك عدداً كبيراً من الكتاب البريطانيين المتخصصين بالكتابة للصغار والشباب الا ان مالكوم سَفَلْ اكثر غزارة في الانتاج وتنوعاً في موضوعات كتاباته ايضاً.

ولد سَفَلْ في سنة ١٩٠١ اي ان عمره الآن ٨١ عاماً. وهويمارس الكتابة للاطفال منذ حوالي اربعين سنة. وله من المؤلفات اكثر من ٨٥ مؤلفاً خاصاً بالاطفال. ورغم هذه السن المتقدمة، فانه مايزال يحافظ على الانشطة الخاصة بالصغار في انحاء انكلترا، وهويواصل، كتابة الرسائل الى اصدقائه الصغار رداً على رسائلهم الكثيرة التي يبعثون بها إليهِ يومياً، والتي تصل احياناً الى الفي رسالة سنوياً.

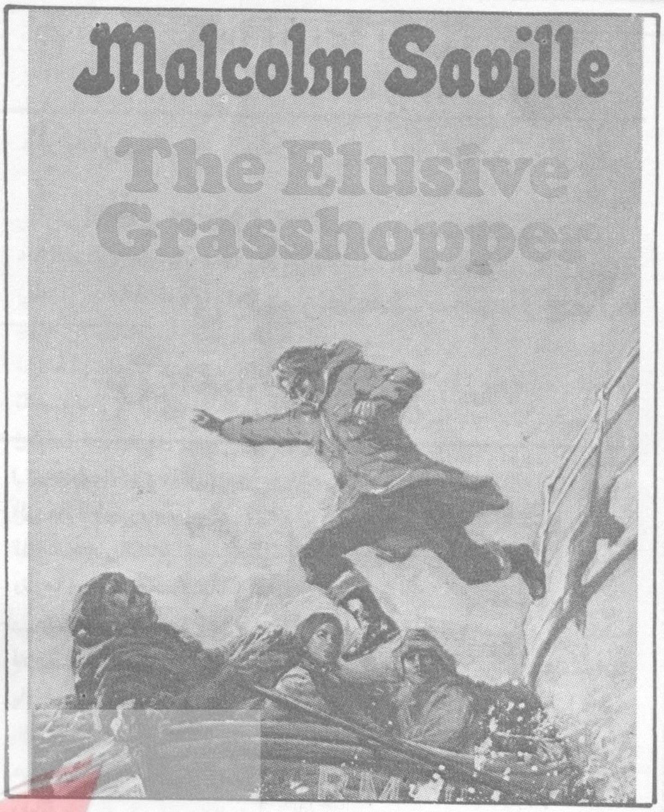
لقد أصدر سَفِلْ عدداً كبيراً من الكتب: منها كتب في الرواية ومنها في التاريخ وأخرى في الطبيعية ومظاهرها. ومن اشهر الروايات التي اصدرها:

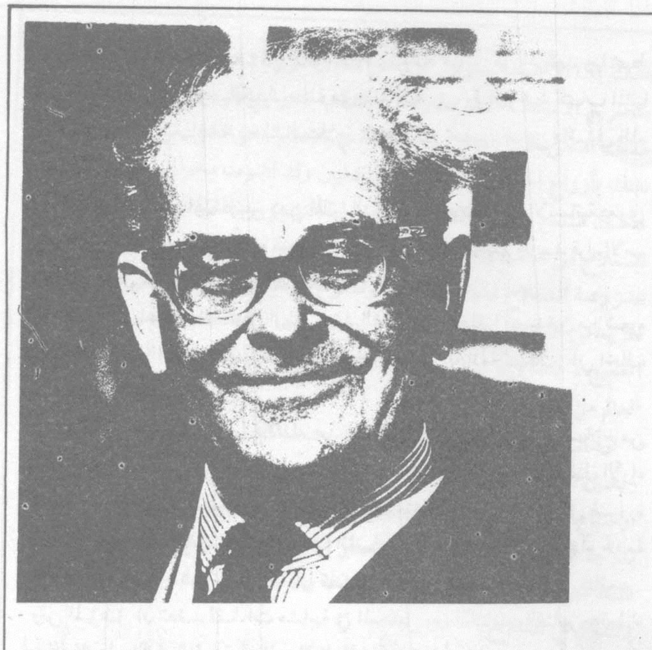
سبعة ابواب بيضاء — **Seven White Gates**
مغامرة الصبي دولفين — **The gay Dolphin Adventare**
سر الجدران الرمادية — **The secret of Grey Walls**
الجبل المهجور — **The Neglected Mountain**
الرجل ذو الاصابع الثلاث — **Man With Three Fingers**
اين صديقتي؟ — **Where is My Girl?**
الطريق الطويل — **The Long Passage**
الجرادة المراوغة — **The Elusive Grasshopper**
لغز الكنز الروماني — **The Roman Treasure Mystery**

اما مؤلفاته الاخرى فقد اصدر مالكوم سَفِلْ عدداً من الكتب التي تدور حول اكتشاف الطبيعة والبحر والمخترعات والتعرف على بعض الأوجه والعناصر المكونة لها. ومن هذه الكتب:

اكتشاف الغابة
اكتشاف الغابة — **Exploring A wood**
اكتشاف ساحل — **Exploring The Seaside.**
الزهور البرية — **Wild Flowers Throlegh The Year.**
الريف — **The Country side**
تاريخ الطباعة — **Printirg History**

وفي معرض اكستر الشاني لكتب الاطفال والذي اقيم للفترة من ٢٨-٣١ من تشرين الاول ١٩٨١ كان الكاتب سَفِلْ يأخذ مكانه في ركن من ذلك المعرض الكبير. كانت حيويته الطاغية. وروح المرح يخفيان عمره الحقيقي. لم يكن





سهلاً على من يراهُ لأول مرة أن يقدر عمرهُ الزمني أبداً لقد كان، برغم شعره المائل الى البياض، خفيف الحركة، باشاً، هاشاً، حنوناً مما يجعل الالتفات الى قضية عمره امراً لا جدوى منه.

حين التقيت به في تلك المناسبة كان محاطاً بمجموعة كبيرة من الاطفال وهم يحملون مؤلفاته المتعددة ورواياته وصوره للتوقيع عليها.

سألت مالكوم سَفِلْ:

كيف بدأت حياتك العملية، وهل كان اهتمامك بالكتابة للاطفال اهتماماً مبكراً؟

ـ بدأت العمل في لندن، في احد معامل صنع الالبسة، وكنت حينذاك في السابعة عشرة من عمري. غير ان صلتي بالكتب وعالم النشر تعود الى ابعد من ذلك. فقد كان ابي صاحب مكتبة لبيع الكتب اما اخي فقد كان رئيساً لجمعية بائعي الكتب من ٤٩-١٩٥١. ومع ذلك فلم اكن ميالاً الى عالم بيع الكتب بل بدلاً من ذلك اندفعت الى العمل في الصحافة والنشر. العمل في المجلات الدورية اكثر من العمل في الكتب.

هذا عن العمل في مجال النشر والصحافة، ماذا عن عملك الادبي الاول للاطفال؟

ـ لقد كان ذلك في اثناء الحرب العالمية الثانية عندما اصدرت كتابي الاول ١٩٤٣ وكان عنوانه Mystery at Witchend (سر في وجند) وقد كان هذا الكتاب محظوظاً باعتباره كتاباً اول؛ فقد استغل كعمل درامي للاطفال ثم قمت بتطويره الى سلسلة من عشرين جزءاً وقد بيع من هذه السلسلة حوالي مليوني نسخة.

ماهي طبيعة صلتك بقرائك من الاطفال؟ اعني هل هناك نقص لرغباتهم فيما يجذبون من كتابات؟

ـ لقد واصلت عملية الكتابة للاولاد والبنات حوالي ٤٠ سنة ومازلت اعمل ذلك حتى هذا اليوم ونحن في عصر التلفزيون. وقد عبر قرائي عن رضاهم او عدمه عن طريق الكتابة الي. انا اؤمن بالاطفال واؤمن بانهم مستمعون رائعون. انني اتسلم حوالي الفي رسالة سنوياً، تشجعني على الكتابة للاطفال. ان اهم شيء بالنسبة لك ككاتب للاطفال ان تجعلهم يؤمنون بك.

ككاتب كرس حياته للكتابة للاطفال ماذا اردت ان تقول لهم، من خلال رواياتك وقصصك وكتبك الاخرى؟

ـ لقد اردت من قرائي، اطفالاً واولاداً وبناتاً. ان يتصرفوا بأدب ولياقة تجاه الآخرين، وان يدركوا ويتذوقوا الجيد والجميل في هذا العالم. اردت من قرائي ان يقرأوا للمتعة والتسلية، لكني اؤمن، واعتقد بأن الاباء والمدرسين يتفقون معي، بان القراءة وبناء مجموعة من الكتب الشخصية يمكن ان تكون الشخصية يمكن ان تكون مفتاحاً لكل القراءات.

حقيقة ان في الكلمات سحراً ما. وانا اعتقد بان القراء سيدركون بسرعة كيف ان الكتب في البيت تساعد الطفل في المدرسة ثم تغني حياته في سنواته المقبلة.

هل هناك من مقياس لديك للحكم على مدى نجاح كاتب الاطفال او اخفاقه؟

ـ كنت ومازال اؤمن، وباستمرار، انني اكون كاتباً فاشلاً اذا لم اجعل القراء الصغار يتلهفون لقلب الصفحة ليروا ما يحدث بعد ذلك. وانا اعتقد ان ليس للكتاب اي حق في دفع قرائهم الى الضجر. وان فعلوا ذلك فانهم لن يعمّروا طويلاً باعتبارهم كتاباً.

في إجابة سابقة، ذكرت عصر التلفزيون. كثير من الكتاب يعتبرون هذا الجهاز وملحقاته منافساً خطيراً للكتاب. ماذا عن خطورته بالنسبة لعالم الكتابة للاطفال؟

ـ الكثير من الناس يدرك، انا متأكد، انه قد شب عن الطوق. وانه في عمر تبدو فيه الصورة اكثر اهمية من الكلمات. ان من السهل، حقاً، مشاهدة التلفزيون اكثر من قراءة الكتاب. لكن الصورة، في الحقيقة، سرعان ما ننسى، بينما يظل سحر الكتاب حاضراً في الذهن مدى الحياة. ومن الطبيعي، من ناحية اخرى، اننا جميعاً نميل الى الشخصيات التلفزيونية، ونعرف كيف تبدو. ولكن هل نستطيع، دائماً، ان نتذكر ما قالته هذه الشخصيات. صحيح ان الكاميرا

التلفزيونية تعمل بوحي من المكان لكني اعتقد ان سحر الكلمات عموماً يدوم فترة اطول.

على ذكر المكان. ماذا عن المجال المكاني الذي تدور فيه احداث قصصك؟ اعني هل هو محض مكانٍ متخيل؟

- مع ان الناس في قصصي اناس متخيلون الا ان الامكنة التي تدور الاحداث فيها امكنة حقيقية. وقبل ان ابدأ، عادة، بتخطيط قصة ما اذهب لاستكشاف المكان الذي يدور فيه الحدث. ومكافأتي احسها عندما تقول لي رسائل القراء: «انها تماماً كما قلت.»

ورغم انني لم اعش في هذا الريف الجنوبي الأخاذ الا انني احببته دائماً. وزرته مرات عديدة مع عائلتي، لذلك فليس شيئاً مفاجئاً تماماً ان يكون اثنان من شخصيات رواياتي من منطقة دامور. Dartmoor

لننتقل الى فترة مختلفة من حياتك. بعد تقاعدك من العمل كمشرف على قسم لنشر الكتب العامة، هل ارتبطت بعمل ماعدا الكتابة؟

- بعد تقاعدي عدت للعمل في صحافة الاطفال. فبعد ان قررت أنيد بلايتون التوقف عن الاشراف على مجلة الاطفال الاسبوعية قصص مرحة Sunny Stories.

اخذت على عاتقي الاشراف عليها. وقد اتاحت لي هذه المجلة ان اكون على صلة منظمة بالقراء الشباب.

هل علمتك هذه التجربة شيئاً محدداً؟

- ان الذي تعلمته منها هو أي جمهور مدهش هم القراء. انهم سريعو الاستجابة جداً، واذا وثقوا بك فاياك ان تغشهم.

اخيراً..

قبل سنة تقريباً صدر للكاتب مالكوم سَفِلْ كتابه الجديد: Words for All Seasons (كلمات لكل المواسم) وهذه عبارة عن مختارات شعرية ونثرية تشمل فصول السنة وتربط بينها. وبمناسبة صدور هذا الكتاب علق محرر ملحق التايمس الادبي:

ان انتشار هذا المؤلف بين القراء سببه اخلاصه التام، وتواضعه وما في حياته ولغته من بهجة

رسالة فيينا

«الملك لير»

«عرضت بفيينا مسرحية الملك لير لشكسبير على مسرح شاوشبيل هاوس من اخراج هانز جراسَر».

ان التراجيديا سواء اليونانية أو الشكسبيرية إنما ترضي فينا النزعة الاخلاقية ذلك أن الكارثة التي تحيق بالبطل إنما هي رد فعل ناتج عن الخطأ الذي ارتكبه البطل، ولكن نتائج هذا الخطأ لاترتد على البطل وحده وإنما تمتد إلى محيط كامل أو مجتمع بأكمله على اعتبار أن البطل يرمز أو يمثل هذا المحيط او هذا المجتمع.

وان كان هناك اختلاف بين التراجيديا اليونانية والتراجيديا الشكسبيرية في أن القدر في التراجيديا الاولى إنما هو الذي يخطط للاحداث بشكل مسبق ولكن رسم الأحداث في النهاية إنما يتمنطق مع تركيبة البطل التي تقوده وبشكل منطقي الى نفس النتيجة التي خطط لها القدر.

بينما تكوين البطل الداخلي أو النفس في التراجيديا الشكسبيرية - وان كان هذا التكوين لاينفصل عن المكونات المحيطه - هو الذي يقوده الى هذا المصير المفزع عن طريق عيب أوخطأ في تركيبتهِ يترتب عليه كل هذه الكوارث وان كان خطأً ه لايعادل المصير الذي يلقاه في النهاية.

ولقد كانت نهاية الملك لير مروعة حيث مات لير ومات أو قتل كل من حوله، من كانوا معه ومن كانوا ضدهُ وتحطمت كل العلاقات، حتى الثلاثة الذين عاشوا غير قادرين على حمل تيجان المملكة، فهم حطام كالملك لير نفسه.

لقد أراد الملك لير في البداية - بدافع من أنانيته - أن ينعم بالراحة والهدوء ويعيد حياته الاولى - المليئة بالمجون - إلى شيخوخته ولكن بعيداً عن مسؤولية الحكم لذا يقرر أن يقسم الدولة على بناته الثلاث.

ولأنه حاد المزاج، جاهل بالتركيبة البشرية، فلقد تعود أن يخاطب الاخرين بنرجسيته كوضع طبيعي اعتاده، لذا خدعته كلمات إبنتيهِ (جوزيل وريجان) عن الحب والاخلاص وقد صدمته أصغرهن واكثرهن حباً له وأحبهنَّ اليه (كورد يليا) بكلماتها الصادقة، فهي لاتستطيع أن تزيف الكلمات وتضعها في اطار براق كما أنها لاتستطيع أن تكذب لأنها لاتحتاج الى ذلك فهي تحب والدها بشكل حقيقي.

لقد كانت ردود كورديليا - التي يعتبرها بعض النقاد، ردوداً جافة - مفاجأة للملك لير جعلته يتصرف بعصبية وغباء. رجل تعدى الثمانين من عمره وأخذ عقله باالضعف ولكنه لم يشخ بعد، فمازال يتمتع بصحة لابأس بها. ويرفض الملك لير أن يعطى نصيب الابنه الصغرى من المملكة بل يوزعه على أختيها واضطر أن يقضي أيامه بين جوزيل وريجان بالتناوب وربما كما يقول كولردج كان ينوي الملك أن يقضي أخريات أيامه لدى كورديليا وليس بالتناوب بين جوزيل وريجان حيث اضطر اليه بعد موقف كورديليا منه.

لقد أسلم لير نفسه لأبنتيه وهويعتقد أنه يسلم نفسه للراحة ولكنه في الواقع كان يسلم نفسه للعذاب، فلقد عاملتاهُ بطريقة وحشية وفي أقل من إسبوعين أغلقتا الأبواب بوجههِ في ليال قاسية البرودة ولم يَبْقَ للملك سوى أن يرتمي بجسده في حضن الطبيعة القاسية يلعن الارحام ويخاطب الرعد ويصرخ في السماء، وحينما

تتسلط عليه فكرة إبنتيهِ يقوده هذا إلى حزن مخيف ثم إلى الجنون حيث يطلق العنان لكل طاقاته الداخلية دون رابط منطقي فيعبر عن مكنوناته بشكل صادق وغير مزيف ويعبر عن آلامه بشكل يعجز عنه أي عقل في قدرته الواعية أو الغير واعية، ويطلق العنان لآلامه فيعبر عنها برؤى شعرية ورؤى خيالية حيث يمزج الطبيعة بالأنسان ويرى الانسان في الحيوان ونكشف آلامه ومصائبه نبل معدنه وطيبة قلبه وجعلته يعرف ما كان يجهله عن الطبيعة البشرية فحينما كان لير ملكاً وبكامل قواه العقلية لم يكن حينئذ يرى الحقيقة ولكنه بعد أن فقد سلطته كملك وبعد أن جن وفقد عقله حينئذ يصل إلى الحقيقة وإلى الحكمة.. وفي النهاية تأتي اليه كورديليا ـ لتي أساءَ اليها ـ لتنقذه ولكنها تموت ويموت هو على صدرها.

أن لير هو البطل الذي عانى وتألم وجن ولكنه في الواقع لايدفع الأحداث الا في بداية المسرحية حينما قسم المملكة بشكل غير عادل ولكن المحرك الأساس للأحداث هما جوزيل وريجان ومعهما ادموند الأبن غير الشرعي لجلوستر وينعكس هذا في أعماق لير تماماً كما كان يحرك إياجو الأحداث في عطيل ويظهر هذا في ردود أفعال عطيل حتى قاده وقاد نفسه إلى الدمار وإنْ كان هذا لاينفصل أصلاً عن تركيبة البطل التي تجد صدى للحركة المقابلة.

ولقد تكررت مأساة الملك لير في حدث موازٍ في المسرحية يمثله جلوستر وأولاده، فجلوستر إنما هو صورة أخرى من الملك وإنْ كانت صورة باهته، إنهُ رجل مُسِنٌ أساءَ إلى أبنه أدجار كما أساءَ لير إلى كورديليا وكان ضحية مؤامرة دبرها إبنه أدموند كما كان لير ضحية مؤامرة أبنتيه، ويرجع مصير جلوستر المأساوي إلى غبائه وأنانيته حيث تفقأ عيناهُ ولكنه يصل في النهاية إلى التطهير عبر معاناته وآلامه التي تقوده إلى الحكمة ويموت بعد أن يلتقي بأبنه أدجار كما يلتقي لير بكورديليا.

وإذا كان لير وجلوستر يقفان على أرضية واحدة ومصير واحد قد سببه لهما إبنتا الأول وابن الثاني إلا أننا نجد أن الشخصيات الأخرى تتخذ اتجاهين: ـ إتجاه يمثله كل من كورديليا وكنت وأدجار والأبله وإتجاه آخر يمثله كل من جوزيل وريجان وأدموند وأزوالدوكوزال، وإنْ كنا نضع «الباني» زوج جوزيل على نفس الأرضية التي يقف عليها لير وجلوستر، فهو رجل حسن النية ويبدو كما لو كان ضعيف الشخصية يمقت جوزيل وريجان لموقفهما من أبيهما وفي النهاية يعجز عن حمل تيجان المملكة ويعرض السلطان على أدجار وكنت.

وتذكرنا كورديليا بجمال وشفافية أوفيليا كما تذكرنا بصدق، ديندمونه وتعجز كورديليا عن الدفاع عن نفسها أمام والدها كما تعجز كل من أوفيليا أمام هاملت ديندمونه أمام عطيل، وتعاني كورديليا في حبها



للملك لير، كما تعاني كل من أوفيليا في حبها لهاملت وديندمونه وفي حبها لعطيل حيث تموت الأولى وهي تُضَحي من أجل والدها وتنتحر الثانية بعد أن تجن بسبب حبيبِها وتخنق الثالثة بيد رجل أَحبتهُ وأخلصت له.

اما كنت فأن حبه للملك لير يأتي قبل حبه لكورديليا ويجعله هذا يتنكر طوال المسرحية في زي خادم لخدمة لير ويرفض كنت في النهاية دعوة الباني للأشتراك في الحكم بحجة أن سيده لير ـ المحتضر يدعوه ولذا عليه ان يذهب اليه.

اما أدجار فإنه الإبن الشرعي لجلوستر، يؤمن بالفكر الميتافيزيقي وقد وقع ضحية مؤامرة دبرها أدموند ولكنه في النهاية بعد أن يهرب ويتعرى ويضطر إلى لعب دور المجنون يقضي على أدموند.

ويكشف الأبله ستار الغيب عن الحقيقة وعن مأساة لير بكل وجوهها الضاحكة والمرة، انه يظهر ما تخفيه الحياه من جانب مأساوى، وضحكاتنا له وعليه إنما ترسب في أعماقنا هذا النوع من المرارة التي تظل عالقه في حلوقنا، وفي المقابل الدرامي من هذه الشخصيات تقف جوزيل وريجان وادموند وكوزيل وأزوالد.

جوزيل وريجان شخصيتان شريرتان استطاعتا أن تنتزعا المملكة بعد أن مثلتا على لير العجوز ثم أغلقتا الباب بوجهه ودمرتاه، وكانت تخدع كل منهما الأخرى، ثم تنازعتا على حب أدموند الذي

خدعهما، ويذكرنا أدموند بياجو في مسرحية عطيل وان كان أدموند لايتمتع بقدر الثقافة التي كان يتمتع بها إياجو ولكنه يشبهه في الدناءه والخسه وربما كانت عدم شرعية بنوته هي التي دفعته إلى هذه السلوكيات، لقد أحبته جوزيل وريجان ولكن حبه كان أكبر من الأختين، كان حبه للسلطة، ولم يَخْتَرْ أدموند ريجان لأنه يحبها وإنما لأنها ستحقق أغراضه وستضع التاج فوق رأسه بقوتها ودهائها وشرها. ولقد كان كورنيل غاضبا كالملك لير وكان أوزوقالد خادم مخلص حتى الموت كما كان كنت ـ على الجانب المقابل ـ خادم حتى الموت.

ان مسرحية الملك لير تعتبر أفضل عمل تأليفي لشكسبير وان كانت من حيث البناء الدرامي ـ أقل أهمية من عطيل ويرجع ذلك كما يقول برادلى الى «أنها لاتخاطب الأدراك الدرامى بقدر ما تخاطب نوعاً من الخيال الشعري الأكثر ندرة والأدق شاعرية».

وتلاقي مسرحية الملك لير على المسرح صعوبات هائلة في التنفيذ ويرجع ذلك إلى ـ رغم قيمة العمل ككل ـ غموض في بعض الأجزاء وكثرة الأحداث الفرعية وكثرة الشخصيات الرئيسية وضعف في بعض التبريرات التي تتخلل الجديلة الدرامية، فمثلاً لايجد المرء مبرراً كافياً لسلوكيات أدموند تجاه أبيه خاصة بعد أن إعتبره إبناً شرعياً، فهو يبلغ عنه حينما يذهب لمساعدة لير وبذلك يكسب ثقة جوزيل وريجان [illegible] ويحقق لنفسه ـ كما يقول ـ ما يعادل فقده لأبيه الذي فقد عينيه بسبب وشايَتِهِ، وان كان قد كسب ثقتهم من قبل بسبب مؤامرتِهِ ضدَّ أدجار، ولقد كانت خطته هذه ضعيفه، وكيف يمكن لرجل مثل جلوستر قضى عمره في سراديب السياسة أن يصدق هذه المؤامرة الساذجة، ثم لماذا لم يواجه أدجار جلوستر لمعرفة أسباب ثورته عليه، ولماذا لم يكشف أدجار النقاب عن نفسه حينما ألتقى بأبيه فاقد البصر؟ ثم ما هو المبرر الدرامي لتنكر كنت في زي خادم تابع للملك طوال المسرحية بل ويفضل الملك على حبه لكورديليا وفي النهاية يرفض التاج بحجة أن لير يدعوه ويخرج، وربما خرج ليبحث عن طريقة ينتحر بها ليكون بجوار سيده المختضر.. ألخ.

ويرجع «برادلى» كثرة العيوب والتناقضات في المسرحية إلى اهمال شكسبير الذي أغفل كتابة بعض الأشياء نظراً لطول مادته المسرحية أو أنه قد أختصرها بعد كتابتها عن طريق البتر وربما أغفل شكسبير أيضاً كتابة بعض الأشياء التي كان ينوي كتابتها وبذا وقع النص في بعض العيوب والغموض بل والتناقضات ومن هنا يلاقي النص ـ رغم قيمته ـ كثيراً من الصعوبات في حالة تنفيذه على المسرح، وللتغلب على هذهِ المشكله عادة مايتم تقديم مسرحية الملك لير من خلال وجهة نظر تتفق مع ثقافة المجتمع أو تتفق مع وجهة النظر الفلسفية للمخرج والدراماتورجى، فيرى «برتولت بريشت» في لير صورة لأنهيار المجتمع الأقطاعي حيث يصور حياة، رجل يعيش في عالم مختلف يحطمه.

وقبل أن يخرج «بيتر بروك» الملك لير قام بأعداد دراسة سيكولوجية عن لير وقدمه على أعتبار أنه رجل مفرط في ذاتيته وأنانيته بوسيلة الطرق على رؤوس الجماهير وصولاً إلى عملية التطهير.

ويرى مخرج أحدث عرض لمسرحية الملك لير وهو «هانز جراتسر» مع مترجم النص من الانجليزية إلى الألمانية أنجريد رينشر ـ بأن النص بعد قراءته الأولى كان غريباً وقديماً ويكاد يكون أثرى، انه جبار ولكن لاسبيل اليه، جاذبيته ضعيفه ومظلم، كيف يمكن للمرء أن يمثل هذا.

ان مسرحية الملك لير تبدأ كأي دراما ملكية، بتقسيم المملكة وإعفاء الحاكم وتنتهي كأي دراما ملكية بذكريات ألملك الجديد وبين المقدمة والنهاية يجد المرء حرباً أهلية دولية ويدعو الملك في النهاية إلى احتفال، بينما في الملك لير لايوجد هذا الأحتفال فلا أحد يبقى الجميع ماتوا، أوهم غير قادرين على حمل التيجان.

وقد عالجوا المسرحية على اعتبار أنها احدوثة خرافيه هادفه حدثت في أحد العصور الغابرة، ففي البداية كان يوجد ملك وقصرٌ ووزير، وفي النهاية لايوجد سوى أربعة متسولين تحت المطر، فقد لير كل شيء أصبح كنت مقيداً، أصيب جلوستر بالعمى، صنع أدجار من نفسه شحاذاً، وكأنهم يكررون صيحة فلاديمير واستراجون في انتظار جودو حينما يقولون «هل يمكن أنْ يحدث لنا أكثر من هذا؟!».

انه عالم بلا معنى، بلا أمل، غير قابل للتغيير.

ويرى المخرج والمترجم بأن لير غبي وبلا احساس، انه يعتقد في قوته ورفاهيته الأبدية ولكن سرعان ماينتقل الحكم، ان الفعل الحقيقي في المسرحية هو الفوضى، لا أحد من الذين ماتوا يستطيع أن يعيد توازن العالم، ان من يحكم يحتاج إلى مؤهلات لذلك.

وكورديليا تحاول اعادة الحياة القديمة على ما يرام مع؟ أجنبي لتغيير علاقات الحكم في انجلترا، ان كورديليا من وجهة نظرهم ـ غير معقولة بارده ومتكبرة، لماذا كانت عاجزه عن أن تعبر عن أحاسيسها؟! هل ما فعلته هو الواجب أم أنه شيء أساس؟! هل الحقيقة أهم من الأشياء الأخرى؟! ان موتها كان اسطورياً وفلسفياً وضرورياً.

وهل الأبله شخصيته من لحم ودم أم هو فكره، هل هو الجزء الانساني من الملك الذي هو ليس ملكاً؟!

ان كنت أيضاً شخص مُغالٍ في سلوكه ويعمل ممرضة للملك لير ، وجلوستر يشبه أرسين لوبين ،

لماذا هرب أدجار؟! ألكي ينساه المرء ولاينسى الشحاذ العاري؟! لماذا لم يعرف نفسه لأبيه؟

وهل الشحاذ العاري جبان أم أنه أنسان؟ انه صعب التكوين ذا أحساس بارد ولايهتم بالسلطه؟ وأزوفالد خادم مخلص يرتبط جنسياً بريجان .

والمجموعة التي تعمل في هذا المسرح لاتعتبر أن هناك مسرحاً مقدساً ـ كما كتب في البر وجرام ـ فهم يعملون من خلال احساسهم ـ وان كانت هذه المقولة غير دقيقة ـ ولكن من خلال فكرهم فالأحساس تالٍ للفكر ويتشكل به ـ فأن تكوين جسد الممثل يرتبط بالفهم الحقيقي للدور.

والآن كيف استطاع هانز جراتسر» اخراج الملك لير على المسرح . يبدأ العرض المسرحي والخشبة عارية إلا من شجرة وضعت في منتصف الجانب الأيمن لخشبة المسرح ودولاب وضع على الجانب الأيسر (يتضح بعد ذلك انه يستخدم كبداية للدخول والخروج في بعض المشاهد بعد أن أزيلت خلفيته) وهناك حائط خلفي ضخم بنيَ بشكل حقيقي من الطوب يعطي احساساً بالفراغ الرهيب أو بخلفية؟ قلعه ، له فتحة في المنتصف على هيئة بوابة تستخدم كطريق ويذكرنا بناء هذا الحائط بأندريه أنطوان حينما كان يحقق الطبيعية على المسرح بأبنية طبيعية .

أجهزة الأضاءة مكشوفة ويذكرنا ذلك بطريقة بيكاتوروهن بعده بريشت في المسرح ، ويوجد في مقدمة المسرح على الجانب الأيسر (للمتفرج) ريكوردر، وبعد أن تخفوا أضواء المسرح يدخل شخص يجلس بجانب الريكوردر ويمسك بمطرقة خشبية ويتضح بعد ذلك أنه يقوم بالأعلان عن دخول وخروج الشخصيات طوال العرض عن طريق الطرق بالمطرقة ، ويستخدم في نفس الوقت الريكوردر للموسيقى التصويرية ويستخدم منه أيضاً كمؤثر صوتي في المشاهد الكوميدية ويقوم بتغيير الأكسسوار.

يدخل الممثلون وقد ارتدوا ملابس صارخة الألوان (حمراء ـ صفراء ـ زرقاء ـ سوداء ـ . الخ) ويلاحظ أن الملك لير وبناته الثلاث وأزواج بناته إنما يميزهم عن الشخصيات الأخرى خشبة طويله ـ اكثر من متر ـ توضع بالعرض على اكتافهم ، وقد صبغ وجه الملك لير باللون الأحمر، واللون البني حول عين ريجان والأحمر حول عين جوزيل والأخضر حول عين كورديليا .

ويمثل دور جلوستر على المسرح الممثله (ترود هايك) وقد صبغ وجهها باللون الأبيض والأحمر حول عينيها ، وحينما يظهر الملك لير لايظهر بمفرده وإنما يظهر وقد التصق ظهره بظهر الأبله وكأنهم شخصانِ في شخص واحد أو شخص واحد له رأسان وأربعة أرجل ، فحينما يستدير الأبله يظهر الملك وحينما يستدير الملك يظهر الأبله ، ويمثل دور الأبله أيضاً ممثلة (تانيا زيبت) وهنا يحقق المخرج فكرته عن الأبله في أنه ألجزء الأنساني من الملك الذي هو ليس ملكاً .

وقد وضع على رؤوس بعض الممثلات (ريجان جوزيل ـ كورديليا) أشكال غريبة وصارخة الألوان من الريش وربما ليوحي لنا المخرج بخرافية الحكاية أو بحكاية خرافية حدثت ذات يوم ـ وان كان يعلم جيداً بأن المسرحية قد أستقاها شكسبير من كتابات هولنشير عن تاريخ بريطانيا ـ . ، وتأخذ شكل حركة الممثلين الحركات اليابانية في طريقة المشي وفي وضع أيديهم على أجسادهم .

وبعد موقف كورديليا من الملك لير في مشهد التقسيم نجد أن الملك لير ينفصل عن المرأة التي قيد بها (الأبله) وكأنه خرج من تأثيرها وفي الواقع هو تأثير لحظي حيث يظل لير مرتبطاً بها عن طريق رباط لاينفصلانِ أبدا .

وبعد هذا المشهد وخروج الحاشية كلها من على المسرح حينئذ ترقص جوزيل وريجان رقصة تعبيرية تعبرانِ فيها عن فرحتهما وتقتلعانِ تمثال رأس الملك لير من العصا الملصق بها والتي استخدمت في بداية المشهد كميكروفون تعبر من خلالها كل شخصية عن احساسها تجاه الملك ، وكان هذا ارهاصاً تعبيرياً بما ستحدثانه في الملك خلال الأحداث .

وفي أول صدام للملك لير مع جوزيل نجده يحيطها بالرباط حول عنقها وكأنه يحكم عليها بالأعدام ثم يمسكها من النصف الأسفل وكأنه يدين هذا المكان ويقول أن هذا سبب البلاء الذي يحيق بالبشرية ويتضح أن المخرج يركز على المفهوم الجنسي طوال مشاهد المسرحية وكأنه يقول أن الجنس سبب هذه الفوضى وهذا العبث .

فجوزيل وريجان مرتبطتان جنسياً بأدمون ويتضح هذا جيداً في الميزانين ، فحينما يتواعد إدموند مع جوزيل نجده يركع على قدميه ويدفن رأسه في نصفها الأسفل ويستغرق هذا ـ بزمن المسرح ـ وقتاً طويلاً .

وفي المشهد قبل بدء الأعلان عن الحرب نجد أدموند يتحسس صدر ريجان ثم يركع على ركبتيه ويدفن رأسه في النصف الأسفل طول الحديث وتتكرر هذه المشاهد كثيراً بين ريجان وأدموند وجوزيل .

هناك مشاهد أخرى بين أوزفالد وريجان تدل على أرتباطهما الجنسي وتفسر أخلاص أوزفالد حتى الموت .

ثم حينما يخاطب إدموند نفسه حينئذ يوجه حديثه طول الوقت الى

النصف الأسفل ويقول (ليس لدي طعام أقدمه لك).
ويستبدل المخرج مشاهد المبارزه ومشاهد الشجار طول الوقت بالمصارعة اليابانية ويظهر هذا في مشاهد الشجار بين كنت وأزوالد، وبين ريجان وجلوستر (حينما أقتلعت عينيه) وبين ريجان وكرونيل زوجها التي قتلته وبين أدجار وأخيه أدموند حيث قتله في النهاية . . الخ.
ويتضح أنهم قد تدربوا جيداً على أيدي مدرب للمصارعة اليابانية.

لقد إستغرق العرض ثلاثة ساعات ونصف، وقدم في جزئين استغرق الجزء الأول ساعتين ونصف حيث انتهى بأقتلاع عين جلوستر واستغرق الجزء الثاني ساعة حيث بدأ بمقابلة أدجار لجلوستر. وأستطاع المخرج أن يربط مشاهد العرض من خلال هارمونية الأيقاع داخل كل مشهد وخارجه في ربط المشاهد بعضها البعض، وظهر هذا بوضوح في مشهد تعارف الملك لير بكورديليا، وقد أدى الممثلون هذا المشهد من خلال أداء خافت وناعم ومن خلال إيقاع بطئ يتفق والحالة العامة للمشهد، ويتضح هذا أكثر في مشهد موت كورديليا حينما كان الملك لير يسحبها من ذراعيها وهي ممدده من آخر الصالة (عبر الطرقة المتصلة بالمسرح) حتى الخشبة المسرحية ما بين إيقاع سريع وايقاع بطئ في الأداء وفي الحركة حتى يموت الملك لير في النهاية على صدر كورديليا.

لقد حاول (جوستوس ينومان) أن يدخل تحت جلد دور الملك لير خاصة في مشاهد الجنون ومشاهد التعرف على كورديليا والمشاهد الأخيرة إلا أنه في الواقع كان أصغر من الدور بكثير، فلقد تخطى لير الثمانين من عمره وكان عمر الممثل في منتصف الأربعينات تقريباً وهو صغير أيضاً بالقياس إلى أعمار الممثلين الآخرين، فيبدو أصغر من أزواج بناته ولكن - خاصة في الجزء الثاني - سرعان ما يتواصل المتفرج مع الممثل - بأدائه المدرب وطبقات صوته وحسه الموسيقي - وينسى عمره بالقياس إلى أعمار الممثلين الأخرين، وحينما كان يثور أو يغضب إنما يذكرنا أداؤه بثورة البراكين وغضب العواصف، وفي مشاهده الأخيره مع كورديليا إنما كان يذكرنا بحنو الطبيعة، وهو فهم حقيقي وصحيح لمدى أرتباط الشخصية كمعادل موضوعي للطبيعة لدى شكسبير.
وان كان قد عرض الممثل لير منذ البداية على ان به مَسٌّ من الجنون وهو تصور غير دقيق، فلم يكن لير مجنوناً منذ البداية ولكن بسبب كبر سنه فأن عقله قد ضعف بعض الشيء، وجنونه إنما هو وليد تعقد الأحداث المعاكس لما كان يتصوره أي أن جنونه نتيجة طبيعية لتطور الأحداث، واذا كان لير مجنونا منذ البداية لما أصبح بطلاً ان معظم مخرجي شكسبير يقدمون أعماله كما لو كانت أعمالاً تاريخية مرتبطة فقط بالعصر التي خرجت منه وبذا يقدمون شكسبير على اعتبار أنه تراث مسرحي ويتناسونَ في نفس الوقت العلاقة الجدلية بين الفن والعصر الذي يتعامل معه وكما يقول «بيتر هول» المخرج المسرحي الأنجليزي «بأن على المخرج أن يوظف النص لخدمة عصره ومجتمعه وأن يوظف العصر والمجتمع في النص المسرحي».
ولكن ان لم يكن المخرج على اتصال حقيقي بالثقافة الأنسانية عبر عصور التاريخ فلن يقطع توظيف النص لخدمة العصر أو توظيف العصر في النص المسرحي، فالثقافة الأنسانية تؤثر في رؤية المخرج على المسرح، والذي يحدد صحة هذه الرؤيا إنما هو قربها أو بعدها عن العلم، وهذه الثقافة التي تؤثر في المخرج إنما هي التي تميز مخرج عن آخر - بجانب الفهم الحقيقي لتكنيك العناصر المستخدمة فوق الخشبة - وهي التي تجعل مخرج كبرتولت بريشت ينظر إلى الملك لير - من خلال فهمه لقوانين تطور التاريخ - على اعتبار أنه صورة لأنهيار المجتمع الأقطاعي حيث عاش لير في عالم غير عالمه يحطمه وبين مخرج كهانز جراتسر يصور عبثية العالم من خلال الجنس وان كان هذا لاينفي تفرد جراتسر في إستخدامه لعناصر الخشبة المسرحية وتوظيفها في صنع حالة مسرحية بعيدة عن مسرح الصالونات

فينا - أحمد سخسوخ

في ذكرى يحيىٰ الطاهر عبد الله

«ثلاثة من افضل الرواة - ياأميري - خطفهم الموت الظالم في عام واحد عليهم رحمة الله فقد كانت خسارتنا فيهم كبيرة»

«حكاية عبد الحليم افندي» حكايات للامير حتى ينام.

«ياجذوري. . انت ياجذوري. . كوني في الارض اوتاداً. . كوني في الارض اوتاداً وتثبتي للريح. . تثبتي للريح»

«العالية» - الدف والصندوق

★★★

لقد ثبت يحيىٰ الطاهر عبد الله بوجه الريح طيلة اربعين عاما وعندما سقط شهيداً في احد ايام شهر مايس من العام الماضي كان قد صنع الكثير من اجل القصة العربية في مصر ومن اجل الكلمة الحرة وهاهو عام يمر على وفاته والاوساط الثقافية العربية تكاد تنسىٰ انه

سافر الى الواحات البحرية واستشهد في الصحراء وهو يبحث عن المعرفة، فقد كان في رحلة بحث في الآثار المصرية ولكنه عاد الى القاهرة مدمى نازفا حيث بيته الموحش الا من زوجته وبناته ومات في طريقه اليه عند نفق الجيزة بالقاهرة.

★★★

«قال الجد حسن: الموت يأتي متنكراً في ثوب النوم الطويل..
يجالس الفرد ويرميه بثقل لايطاق.. لاالعين ترى ولا الاذن تسمع ولا اللسان يذوق ولاشيء سوى ظلام شديد.. ظلام بلا حدود»

الجد حسن - الدف والصندوق

تلك صورة للموت يضعها يحيىٰ الطاهر امامنا قبل ان يرحل فهل كان صادقا في تصوره للموت وهوحي من قبل ان يغادرنا في رحلة الابدية؟

قبل وفاته باربعين عاما وبما يقرب من اسبوعين كان يحيى الطاهر قد ظهر للدنيا في - ٣١ نيسان (ابريل) ١٩٤١ بالكرنك القديم بصعيد مصر وفي صيف عام ١٩٥٨ انظم لندوة امل ونقل - عبد الرحمن الابنودي بالجامعة الشعبية بقنا وبعد اربع سنوات استقر بالقاهرة. اولى مجاميعه القصصية صدرت عام ١٩٧٠ بعنوان «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً «وفي عام ١٩٧٤ صدرت ببغداد مجموعتهِ الثانية» «الدف والصندوق أما المجموعة القصصية الثالثة فقد صدرت ببغداد والقاهرة عام ١٩٨٠ بعنوان «حكايات للامير حتى ينام» اما المجموعة
فقد نشرت بالقاهرة تحت عنوان «انا وهي وزهور العالم» بين هذه المجاميع التي تميزت باللغة الصافية المتحدية للمألوف وباستخدام التراث استخداماً معاصراً وبربط حكاياته وأساطيره بالواقع المعاش بين كل هذه المجاميع الاربع اصدر عدداً من الروايات بينها «الطوق والاسورة» التي صدرت عام ١٩٧٥

منذ قصة «طاحونة الشيخ موسى» التي نشرها القاص عام ١٩٦٢ في روز اليوسف» وكانت اولى قصص مجموعته الاولى حتى اخر قصة كتبها ويحيىٰ الطاهر يتجاوز ذاته والآخرين واذا كانت شخوصه تبدو متسعة الانماط في حركتها داخل القصة فانها اشبه بمجاميع معروفة لديه، الشيخ موسى الجد، حسن الخواجا، جندى الاحتلال، الطباخين العملاء، اثرياء البخت دليلة الساحرة العجوز، الحاج والحاجة، الطفل، البنت فاطمة، العاشق ايليا، الموظف المسحوق، القصير الأبجر، ايطاليون، انكليز، عرب من اقطار مختلفة، شهرزاد والشاطر حسن وملك الجان.

يحدد ادوار الخراط في مقدمة «الدف والصندوق» القيم والمدكات الاساسية لقصص رحلة يسميها الميتا واقعية لدى القاص بـ:

اولا - الطقوس الجسدية الاسطورية بما يقرب من عبادة الحس وتراتيل اللذة التي يكمن في قلبها الفساد والعطب.

ثانياً - عمود الجد او العمود الرازح السطوة وموضوع التمرد.

ثالثاً - الموت، كائناً خرافياً ومتجسداً متأنساً وعضوياً في قلب الحياة نفسها.

رابعاً - مأساة حلقة النار الدائرية التي لاانفصام لها.

خامساً - النور الخرافي في مستوى الرؤ يا الثاني

واذا كان كل ذلك يستحق ان يحلل وان يناقش ايضا فان الجد عند يحيى استكمال لدورة حياة وحلول اجيال بدل اجيال واستمرار لغرض السطوة واستمرار لرفض القبول، اما الثأر فيتخذ ابعاداً واستمرار لغرض السطوة واستمرار لرفض القبول، اما الثأر فيتخذ ابعاداً شتى:الثأر الاجتماعي المدور في «فانتازيا العنف القبيح» ثلاث شجرات - والثأر السياسي التاريخي في «حكاية صيف» - حكايات للامير - والثأر المقتر ن بالفانتازيا واللذة الحسية في «الدف والصندوق» فيما يدخل يحيى الطاهر عالماً اخر يحكي وجيعة اخرى هي وجيعة اهل الكنانة وهم يتركون ارضهم متجولين في بلاد العرب الواسعة ليبنوها من جديد وقد هدهم الاعياء والتعب وحسبت - عند بعض الاقطار - خطواتهم فاذا بكوا ميتهم بكوه وحدهم دون معين - حكاية الصعيدي في حكايات للامير -

واذا كان عالم يحيى الطاهر يبدو مكتظاً هكذا وغريب التفاصل فانه كان عند موقفه الرجولي الرافض كعربي لكل مساومة مع العدو الصهيوني ولم يوظف ادبه لخدمة الدعوات الاقليمية المشبوهة بل كان عربي اللغة والقلب والصور القصصية يستلهم تراث الامة ليصنع منه بعض عطائه ولذلك فقد عاش واستشهد عفيف اليد واللسان والكلمة.

ب ح